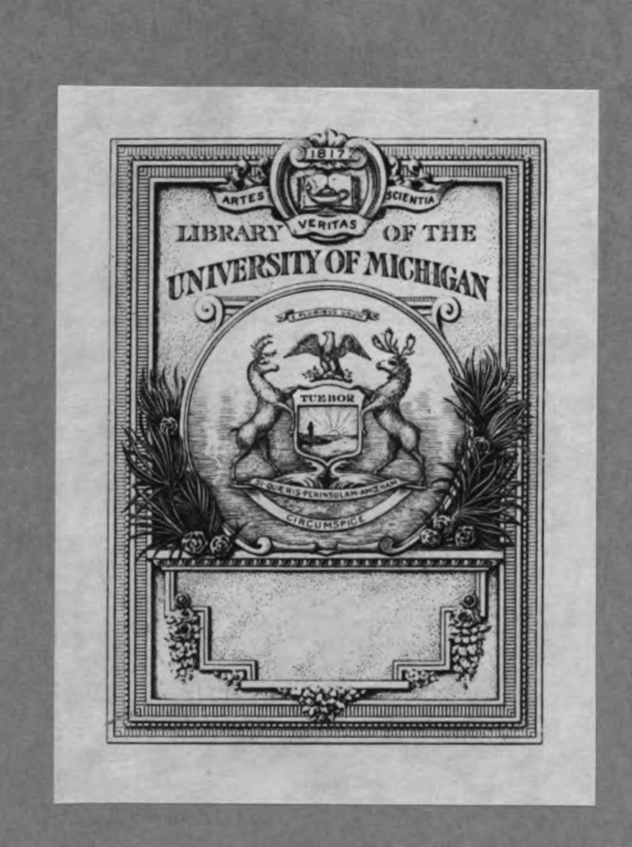



1817
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUÆRIS PENINSULAM AMŒNAM
CIRCUMSPICE


Digitized by Google

JAHRBUCH DER EINBANDKUNST

1928

JAHRBUCH
DER EINBANDKUNST

HERAUSGEGEBEN VON HANS LOUBIER

UND ERHARD KLETTE

*

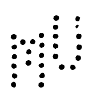
ZWEITER JAHRGANG

1928

*

VERLAG FÜR EINBANDKUNST

LEIPZIG 1928



★ ★ ★

Mitteilungen für die Redaktion werden erbeten an Dr. E. Klette, Leipzig C 1
Fregestraße 27

INHALTSVERZEICHNIS

ZWEITER TEIL:

DIE NEUE EINBANDKUNST

VERZEICHNIS DER TAFELN

ERSTER TEIL:

DIE ALTE EINBANDKUNST

ZWEITER TEIL:

DIE NEUE EINBANDKUNST



Taf. 67. Abb. 1. Bonawentura Lenart, Wilno. – Abb. 2. Entwurf Wojciech Jastrzebowski, Warschau. Ausführung Bonawentura Lenart, Wilno.

Taf. 68. Bonawentura Lenart, Wilno.

Taf. 69–74. Einbände: Entwurf Prof. Otto Dorfner, Weimar, Ausführung Werkstatt Otto Dorfner, Weimar.

Taf. 75–80. Einbände von Otto Pfaff, Halle.

Taf. 81–86. Einbände von Prof. Ignaz Wiemeler, Leipzig.

ERSTER TEIL
DIE ALTE EINBANDKUNST

PRINZIPIEN ZUR LOKALISIERUNG UND DATIERUNG ALTER EINBÄNDE

VON ERNST PHILIPP GOLDSCHMIDT, LONDON

Es ist wohl kaum zu leugnen, daß, trotz des gewaltigen Umfangs der existierenden Literatur über alte Bucheinbände, viel weniger Menschen in der Lage sind, ein begründetes Urteil über Entstehungszeit und Ort eines Einbands abzugeben als z. B. über ein Werk der Keramik oder ein Möbel oder sonst einen Gegenstand des Kunstgewerbes. Den Grund dafür dürfen wir nicht einzig dem mangelnden Interesse an dem Thema zuschreiben, sondern wir müssen einräumen, daß der Wißbegierige nirgends eine klare Anweisung und Auseinandersetzung der Prinzipien findet, nach denen er eine solche Frage lösen könnte.

Herr Direktor Dr. Joh. Hofmann (Leipzig) hat die höchst dankenswerte Anregung gegeben, einen Katalog der bemerkenswerten Einbände anzulegen, die in den Bibliotheken Deutschlands aufbewahrt werden. Mehr noch: er hat die Ausführung dieses Unternehmens in die Wege geleitet und die Fragen, welche die Kommission an die Herren Bibliothekare richten soll, formuliert und an verschiedenen Stellen, so z. B. im vorigen Jahrgang dieses Jahrbuchs, veröffentlicht. Auf dem Modell des Formulars oder Zettels, der von den Mitarbeitern ausgefüllt werden soll, findet sich rechts oben eine Rubrik: „Örtliche und zeitliche Provenienz des Einbands.“ Mir will scheinen, daß wir kaum noch so weit sind, daß wir eine sachkundige Beantwortung dieser Frage von seiten der Herrn Bibliothekare erwarten dürften; daß vielleicht ein Dutzend Spezialisten sich bereit finden werden, über jeden beliebigen Einband eine Meinung abzugeben; daß die sich aber unfehlbar über die korrekte Antwort in den Haaren liegen werden. Eine solche Fragestellung an sämtliche Bibliothekare scheint, mir wenigstens, dem Stand unserer Wissenschaft bedeutend vorauszueilen.

Zum mindesten sollten wir versuchen, den Herren, die sich nach bestem Wissen bemühen wollen, die Frage zu beantworten, die wichtigsten Gesichtspunkte auseinanderzusetzen, nach denen sie zu einem Urteil über Entstehungsort und -zeit gelangen können. Und wir müssen sie vor den Trugschlüssen warnen, die einen so bedenklich hohen Prozentsatz von Fehldatierungen und falschen Zuschreibungen in der Einbandliteratur verursacht haben.

Die Hauptfehlerquelle, die so viele falsche Zuschreibungen verursacht hat, ist die fast unausrottbare Tendenz der Herren Autoren und Katalogmacher, vom Datum und dem Druckort des Buchs auf die Entstehungszeit und die Heimat des Einbands zu schließen. Ein solcher Schluß ist vollkommen unzulässig und fast immer irreführend. Wenn wir uns die durchaus bekannten Verhältnisse des Buchhandels im XV. und XVI. Jahrhundert vergegenwärtigen, erkennen wir sofort, daß

eine Wahrscheinlichkeit, daß der Druckort auch der Ort des Einbands sei, nicht besteht. Die Bücher wurden zu jener Zeit stets nur in rohen Bogen gehandelt und vom Drucker resp. Verleger in diesem Zustand, in Fässern verpackt, an die Buchführer-Sortimenter verschickt. Dies läßt sich an Hunderten von Beispielen erweisen, am klarsten vielleicht aus der Geschäftskorrespondenz Anton Kobergers[1]). Das instruktivste Beispiel, das für die damalige Handelspraxis durchaus charakteristisch ist, scheint mir die Endabrechnung des Syndikats zur Herausgabe der Schedelschen Chronik zu sein, welche im Juli 1493 bei Koberger in Nürnberg in je 2000 Exemplaren lateinisch und deutsch gedruckt worden war. Dieses gewaltige Unternehmen wurde von mehreren Personen finanziert, die am 22. Juni 1509, also sechzehn Jahre nach Erscheinen des Buchs, zu einer Schlußsitzung zur Liquidierung des Syndikats zusammentrafen; das Protokoll dieser Sitzung ist uns erhalten und zeigt, daß damals noch ein Restbestand von 571 Exemplaren unverkauft war, *davon 37 Stück gebunden*. Von diesen 571 Exemplaren lagerten 111 in Breslau, 40 in Bologna, 70 in Florenz, 24 in Genua, 236 in Mailand und 34 in Venedig. Wir sehen also an diesem eklatanten Beispiel, das, ich betone es nochmals, durchaus typisch ist, 1. daß von einem „Verlegereinband" im XV. oder XVI. Jahrhundert keine Rede sein kann, 2. daß die unverkauften Exemplare sechzehn Jahre und auch länger beim Verleger, beim Kommissionär und beim Sortimenter *in rohen Bogen* lagerten, und 3. daß der Buchhandel jener Periode ganz Europa ohne Schwierigkeit belieferte und ein in Nürnberg gedrucktes Buch in ungebundenem Zustand genau so gut in Schlesien wie in Italien oder Frankreich erhältlich war[2]).

Nicht nur also besteht keine Wahrscheinlichkeit, daß ein Buch an seinem Druckort gebunden ist, sondern im Gegenteil, wir konstatieren, daß die Majorität der uns archivalisch oder anders bekannt gewordenen Buchbinder vor allem in den *Universitätsstädten* ansässig waren, während die Buchdrucker sich am liebsten in den großen Handelsstädten niederließen. Die leistungsfähigsten Druckereien vor 1600 waren in Nürnberg, Augsburg, Straßburg, Frankfurt, Venedig, Antwerpen, London zu finden, weil von dort Versandmöglichkeiten ihrer Produkte in alle Windrichtungen zur Verfügung standen, während die Absatzmöglichkeiten ihrer lateinischen Druckerzeugnisse an Ort und Stelle gering waren. Die Buchbinder hingegen saßen am dichtesten in Erfurt, Wien, Krakau, Wittenberg, Leipzig, Bologna, Padua, Löwen, Oxford und Cambridge, weil dort selbstverständlich der beste Kundenkreis für sie bestand. Alle diese Orte haben geringe oder gar keine Druckproduktion im XV. und XVI. Jahrhundert, hingegen kennen wir in einigen derselben eine ganze Anzahl gleichzeitig arbeitender Buchbindereien.

---

[1]) Siehe: O. Hase: Die Koberger. Leipzig 1885.

[2]) Dasselbe wie vom Verlag gilt vom „Groß-Sortiment". Koberger kauft vom Mailänder Verleger Minucius Calvus hundert Exemplare des „Gafurius: De Harmonia musicorum instrumentorum, 26. Nov. 1518", für die Frankfurter Frühjahrsmesse 1519.



Kurzum: der Einband war nicht Sache des Druckers oder Verlegers, sondern lediglich des schließlichen Erstehers und Besitzers des Buches. Jeder Bestimmungsversuch von Ort und Zeit eines Einbands darf also nicht vom Titelblatt des Buchs, sondern muß von der Person des ersten Besitzers ausgehn. Dieser evidente Grundsatz wird wohl meistens beachtet bei Einbänden, die das Wappen oder den Namen des Besitzers außen tragen; solche Einbände mit äußerem Kennzeichen des Besitzers werden wohl allgemein in dessen Wohnort lokalisiert. Mit einer seltsamen Mißachtung jeder Logik wird aber dieses Prinzip bei jenen Einbänden meistens aufgegeben, welche kein Kennzeichen des Besitzers als Teil ihrer Verzierung aufweisen. Wenn es sich nicht um einen Wappeneinband handelt oder ein Name mit Goldbuchstaben groß auf dem Außendeckel steht, findet der Besitzer in der Mehrheit der Einbandliteratur überhaupt keine Erwähnung, selbst wenn er seinen Namen ganz deutlich auf das Titelblatt oder in den Deckel geschrieben hat. Im Gegenteil, derartige rein dekorative Einbände ohne äußere Besitzerzeichen werden meistens dem Druckort des von ihnen umschlossenen Buches zugeschrieben. Die Anführung eines alten Besitzers aber, dessen Name irgendwo im Buche vermerkt ist, sei es in den Deckeln, auf dem Vorsatzblatt, der Titelseite oder am Ende, ist für die Datierung wie für die Lokalisierung des Einbands von wesentlichster Bedeutung und die Unterlassung einer solchen Anführung oder der ausdrücklichen Angabe des Fehlens jedes Besitzvermerks ist in einer Beschreibung eines alten Einbands ein grundlegender Mangel. Ich bin für meine Person geneigt, aus einer solchen Eintragung sehr weitgehende Schlüsse betreffs der Herkunft eines Einbands zu ziehn und messe auch noch einem Besitzeintrag, der um hundert Jahre jünger ist als der Einband, Zeugniswert bei; denn ich habe beobachtet, daß Bücher, jedenfalls in der Periode vor 1600, ganz allgemein gesprochen, rasch und weit gewandert sind, solange sie noch nicht gebunden waren, nicht aber, nachdem sie einmal gebunden waren.

Zur Datierung eines alten Einbands gewinnen wir aus dem Druckdatum des Buchs nichts weiter als einen Terminus post quem und aus den Lebensdaten des frühesten konstatierbaren Besitzers einen Terminus ante quem. Finden wir keinen frühen Kauf- oder Besitzeintrag, dann müssen wir auf das Datum aus dem Stil der Dekoration oder aus technischen Merkmalen oder sonst irgendwie aus der Analogie mit andern datierbaren Stücken schließen. Niemals jedoch besteht ein logischer Grund, in Ermangelung anderer Anhaltspunkte, den Einband möglichst nahe an die Entstehungszeit des Buches zu setzen. Die meisten der schauerlichen Fehldatierungen, von denen die Einbandliteratur wimmelt, verdanken wir diesem ganz unüberlegten „Möglichst-Früh-Ansetzen". Als Beispiel einer solchen grotesken Vordatierung denke man an den Einband des Kölner Eidbuchs mit dem signierten Plattenstempel des Henricus Walram; weil das darin enthaltene Manuskript ins XIV. Jahrhundert gehört, wird dieser Band an verschiedenen Orten ins XIV. Jahrhundert versetzt, wäh-

rend ein solcher figuraler Plattenstempel vor 1500 kaum denkbar ist. Von *einem* isolierten Stück ohne frühen Besitzeintrag sind Anhaltspunkte für die Datierung überhaupt nicht zu gewinnen; nur wenn wir mehrere Beispiele mit denselben Stempeln oder sonstigen Eigentümlichkeiten zusammenstellen können, sind wir in der Lage, das ungefähre Datum zu bestimmen, und zwar liegt dasselbe *nach* dem Druckdatum des spätesten Buchs, das wir in diesen Bänden finden. Wenn wir also in einem Handbuch für Einbandliebhaber lesen, der Buchbinder André Boule habe mindestens 51 Jahre gearbeitet, denn man habe seine St.-Sebastian-Platte auf Drucken von 1479 bis 1530 gefunden, so ist das ganz irreführend; die Druckdaten beweisen nichts weiter, als daß Boule um und nach 1530 gewirkt hat.

Ebenso wie die Entstehungszeit des Einbands muß auch sein Entstehungsort in erster Linie und am verläßlichsten aus den Lebensdaten und dem Aufenthaltsort des ersten Besitzers bestimmt werden. Wenn in einem Buch kein alter Besitzvermerk zu entdecken ist, oder, wie leider so häufig, Deckelüberzug und Vorsatzblätter erneuert worden sind, dann müssen wir unser Augenmerk vor allem auf das vom Buchbinder verwendete *Material* richten. Ich meine damit nicht das Leder, über das wir ja wenig wissen und noch weniger in Worten aussagen können; manchmal allerdings wird uns wohl die Textur und Farbe des Leders an ähnliche Beispiele bekannter Herkunft erinnern, doch sind solche Eindrücke zu individuell, um in einer Beschreibung viel Raum zu verdienen. Vor allem handelt es sich um das vom Buchbinder verwendete Zugehör, wie das Papier des Deckelbezugs und des Vorsatzes, die Fragmente von Pergamenthandschriften auf welche der Rücken geheftet ist, die zur Klebepappe zusammengeleimten Bogen: alles derartige Zugehör soll in einer richtigen Beschreibung seinen Platz finden, denn es ist häufig imstande, den Weg zur Werkstätte des Buchbinders zu weisen. Schon *Weale* (Introd. p. XIX—XX.) hat das Augenmerk auf die aufschlußreiche Verwertung der Buchbinder-Makulatur gelenkt, zugleich aber auch vor übereilten Schlußfolgerungen daraus gewarnt. Ganz richtig betont er nachdrücklich den Unterschied zwischen Drucker-Makulatur und Buchhändler-Makulatur, insofern ihr Wert als Zeugnis in Betracht kommt. Drucker-Makulatur d. i. einseitig gedruckte Bürstenabzüge oder fehlerhafte Blätter, ist nahezu immer ein sicherer Hinweis auf den Herkunftsort des Einbands, besonders wenn die gesamte Makulatur von einem Drucker herrührt. Solche Bürstenabzüge oder ausgeschiedene Bogen können kaum sehr weit über die nächste Nachbarschaft der Druckerei hinaus gewandert sein. Buchhändler-Makulatur hingegen kann weit herumgekommen sein, entweder als Packpapier, oder als überschüssige Lagen zur Komplettierung unvollständiger Exemplare, wie solche in der Korrespondenz Kobergers häufig erwähnt werden. Auch haben die Buchbinder „wertlose" alte Bücher aufgebraucht, die irgendwie den Weg in ihre Werkstatt fanden.

Die Beurteilung der Beweiskraft gedruckter Makulatur für die Herkunft des

Einbands muß also in jedem speziellen Fall erst genau erwogen werden mit gebührender Rücksicht auf alle andern bekannten Umstände, vor allem auf die Handelswege des Buchhandels der Zeit. Wir können aus dem Vorhandensein gedruckter Fragmente in den Vulgär-Sprachen (Deutsch, Französisch, Italienisch usw.) ziemlich verläßliche Schlüsse auf die Heimat des Bandes ziehn, denn diese Bücher sind viel weniger gewandert als lateinische. Doch lohnt es auch manchmal die Mühe, an früher lateinischer Makulatur eine Typenuntersuchung und Druckortsbestimmung vorzunehmen. Wenn der Druckort sich als Straßburg, Venedig oder Augsburg erweist, so ist uns nur wenig geholfen; wenn wir aber z. B. Lübecker, Löwener oder englische Drucke finden, sind wir gleich dem Ursprung des Bandes um einen großen Schritt näher gekommen, denn das Verbreitungsgebiet solcher Erzeugnisse war ein viel beschränkteres. Wenn sich also in einem Bande in den Deckeln oder als deren Bezug gedruckte Makulatur findet, gehört die möglichst genaue Angabe derselben jedenfalls zu einer regelrecht abgefaßten Beschreibung des Einbands. Auch hier wieder ist der Schluß von einem einzelnen Beispiel sehr unsicher; wenn jedoch mehrere ähnliche Einbände mit gleichartiger Makulatur zum Vorschein kommen, wird die Zeugniskraft derselben für die Heimat des Buchbinders manchmal überzeugend; eine Beschreibung der Makulatur ist daher, wenn sie auch im gegebenen Fall nicht interessant erscheint, für die Einbandforschung von höchstem Wert.

Eine andere höchst wertvolle Art von Buchbinder-Makulatur sind die Reste von Pergamenturkunden und -briefen, die sich verhältnismäßig häufig als Deckelbezug oder zur Verstärkung des Rückens vorfinden. Bedeutend stärker als jedes Papier, war Pergament für diese Zwecke überaus gesucht, und die Buchbinder scheinen jeden Lappen, dessen sie habhaft werden konnten, aufgekauft zu haben. Diese Fragmente sind *stets* der Entzifferung wert; manchmal sind sie an sich interessant, häufiger aber noch enthalten sie irgendeinen Ortsnamen, der uns dazu verhelfen kann, das Gebiet, aus welchem der Einband stammt, zu erkennen. Diese Pergamentreste rühren sehr oft von Urkunden her, die sich auf Grundbesitz beziehen, oder von Briefen lokalen Interesses, oder sie entstammen einem Kirchen- oder Klosterarchiv. In allen diesen Fällen sind sie ein ausgezeichnetes Hilfsmittel für die Lokalisierung des Einbands; doch dürfen wir natürlich nicht den Hinweis auf den Ort zu genau auf den genannten Platz selbst verstehen, sondern wir müssen den plausibelsten Ort in ziemlich weitem Umkreis suchen, an dem wohl ein Buchbinder ansässig gewesen sein mag. Wenn ich also z. B. in einem alten Einband eine Urkunde finde, die sich auf ein Grundstück in Falaise bezieht, so schließe ich, daß der Band aus der Normandie stammt, also wahrscheinlich aus der Universitätsstadt Caen.

In einem deutschen Klostereinband fand ich die Deckel mit Papierblättern bezogen, welche mehrmals die Einleitungsformel „Wir Eberhard von Gotz Gnaden

abbt . . ." und weiter nichts enthielten. Augenscheinlich hatte der Sekretär des Abts auf diesen Papierschnitzeln Schreibübungen gemacht, und der Bruder Buchbinder hatte sie aus dem Papierkorb herausgefischt. Dieser Einband hatte einige merkwürdige Stempel, die mir viel Kopfzerbrechen machten, und ich gab mir alle Mühe, herauszubekommen, zu welchem Kloster sie gehörten; der Einband war offensichtlich süddeutsch und aus der Zeit um 1480. So ließ ich mich denn die Mühe nicht verdrießen, alle erreichbaren Verzeichnisse süddeutscher Äbte des XV. Jahrhunderts durchzugehn, und schließlich fand ich diesen Abt Eberhard zur gegebenen Zeit im Benediktinerkloster Weihenstephan in der Diözese Freising. Und nunmehr erklärten sich die Stempel in der einfachsten Weise ganz von selbst.

Aus diesem Beispiel ersehen wir, daß jedes zufällig beschriebene Papierschnitzel in den Deckeln oder Gekritzel auf den Vorsatzblättern eines Einbands von beträchtlichem Wert für die Bestimmung seiner Herkunft sein kann. Zunächst einmal, wenn es nicht in lateinischer, sondern in der Landessprache abgefaßt ist, ergibt sich daraus sogleich die Nationalität des frühen Besitzers. Ferner können Orts- oder Personennamen vorkommen, die zwar vielleicht nicht näher festzustellen sind, aber durch ihre Form oder durch ihr überwiegendes Vorkommen in bestimmten Gegenden einen aufschlußreichen Fingerzeig geben können. Es kann der Kaufpreis des Buches vermerkt sein und aus der Währung, in der es ausgedrückt ist, können wir auf das Land schließen, in dem die Transaktion stattfand. Schließlich können sich Notizen von der Hand des Buchbinders selbst vorfinden oder Anweisungen an den Buchbinder in der Hand des Besitzers. Solche Notizen fand ich häufig und zwar in den äußersten Ecken des Titelblatts oder auf dem letzten leeren Blatt: z. B. „ad asseres" = in Holzbretter binden; oder „cor. tur." = corio turcico = Maroquin. Aber wenn sich auch derartiges Gekritzel bei genauer Untersuchung lediglich als frommer Spruch erweist, oder als Exzerpt einer denkwürdigen Sentenz aus dem Buche selbst, oder als Glosse zu einer bestimmten Stelle, wird uns gewöhnlich der Charakter der Handschrift alles verraten, was wir zunächst zu wissen wünschen. Denn wenn auch die allgemein gebräuchliche Schriftsprache in ganz Europa Latein war, so war doch der Duktus der landläufigen Handschrift in den verschiedenen Ländern ein wesentlich anderer. Jeder, der diesen Dingen einige Aufmerksamkeit geschenkt hat, wird, glaube ich, ohne Schwierigkeit auf den ersten Blick deutsche, englische oder französische Schriftzüge voneinander unterscheiden können. In paläographische Einzelheiten einzugehn, ist hier natürlich nicht der Raum.

Wenn es also auch selten ist, in einem alten Buchdeckel eine Eintragung zu finden, die uns erschöpfenden Aufschluß über den Herstellungsort des Bandes gibt[1]),

[1]) Auch solche ausführliche Vermerke kommen vor. In meiner Sammlung habe ich zwei solche Beispiele: „Constitit hic libellus 13 alb. emptusque est et ligatus Coloniae,, und „M. Martini Crusii. — Missus ab Oporino ex nund. Francofurd. 27. Aprilis, ligatus Tybingae a Wolfconrado. 14. Julii. 1560".

so kann doch jede Spur von Schriftzügen zu nützlichen Folgerungen über die Geschichte des Einbands führen und verdient daher sicherlich genau untersucht und, vor allem, konserviert zu werden.

Allen Sammlern und Bibliothekaren, allen, die alte Bücher in Besitz oder Verwahrung haben, kann ich nicht genug eindringlich ans Herz legen, keinem Stückchen Papier oder Pergament, das sich in den Deckeln findet, etwas zuleide zu tun und aus den alten Einbänden ja nichts Geschriebenes oder Gedrucktes zu entfernen, sei es aus dem Grunde „weil es interessant ist", sei es „weil es ohne Interesse ist". Unsere Kenntnis alter Besitzerzeichen und alter Bibliothekssignaturen und unsere Erfahrung in der Entwirrung und Auswertung, der sich uns durch zufälliges Gekritzel darbietenden Fäden, ist noch viel zu dürftig, als daß uns ein Urteil darüber zustünde, welch wichtige Anhaltspunkte wir vielleicht zerstören, wenn wir ein altes Buch einem Buchbinder „zum Restaurieren" übergeben. Es ist einfach ganz unmöglich, einen alten Einband zu „reparieren", ohne seine ganze Geschichte zu zerstören. Wenn auch der Restaurator verspricht, alles „so zu lassen wie es war", so charakteristische Merkmale wie den Zusammenhang der Bünde mit dem Deckel kann er nicht konservieren, und doch können sich gerade derartige Einzelheiten, im Lichte zukünftiger Erfahrungen, als entscheidendes Merkmal für die Provenienz eines Bandes herausstellen. Wenn ein alter Einband beinahe oder ganz zu zerfallen droht, soll er, so wie er ist, in einem mit Flanell ausgeschlagenen Karton (Kostenpreis etwa zehn Mark) aufbewahrt werden, nie aber darf er geflickt, neu bezogen, mit einem neuen Rücken versehen, oder sonst irgendwie barbarisch behandelt werden.

Ein Beispiel für die Wichtigkeit der genauen Prüfung jedes unscheinbaren Gekritzels in einem Buchdeckel will ich noch geben. Meine Entdeckung des wahren Namens des berühmten Büchersammlers „Tommaso Maioli", beruht einzig und allein auf meiner Gewohnheit, jedes flüchtige Schriftzeichen auf einem Vorsatzblatt zu entziffern. Auf dem schmutzigen Vorsatzblatt des Cicero: Officia 1528 in der Bibliothek zu Lyon, fand ich das flüchtig in blasser Tinte geschriebene: „A Mahieu et a ses amys", das uns dann dank der scharfsinnigen Untersuchungen G. D. Hobsons, dem ich den Fund mitteilte, und schließlich dank der Entdeckung Seymour de Riccis, zu der Person des *Thomas Mahieu* geführt hat, des Sekretärs der Königin Catherine de Medici von 1549—1560, für den die bekannten „Maioli"-einbände zweifellos gemacht worden sind.

Wenn auch die genaueste Untersuchung weder Schrift- noch Besitzzeichen in einem Bande zu entdecken vermag, kann uns noch immer das zum Deckelbezug verwendete Papier selbst eine ganze Menge über die Herkunft des Einbands sagen. Wenn es uns gelingt, in dem vom Buchbinder verwendeten Papier ein Wasserzeichen aufzufinden, haben wir oft einen wichtigen Anhaltspunkt gewonnen. Bri-

quets umfangreiches Repertorium der Wasserzeichen[1]) wird uns oft darüber Auskunft geben können, wo ein bestimmtes Wasserzeichen vorwiegend gebraucht wurde, zuweilen sogar, welche Papiermühle es anwendete. Freilich müssen die durch das Papier an sich gebotenen Hinweise (genau so wie die aus der gedruckten Makulatur gewonnenen) erst kritisch geprüft werden und eine gewisse Kenntnis der innerhalb eines gegebenen Gebiets üblichen oder wahrscheinlichen Bezugsquellen für Papier ist unerläßlich, wenn wir aus solchen Anhaltspunkten stichhältige Schlüsse ziehen wollen. Leider ist unser Wissen um den Papierhandel des XV. und XVI. Jahrhunderts noch sehr gering. In der so häufigen Streitfrage, ob ein bestimmter Einband französisch oder italienisch ist, kommt dem Wasserzeichen der Schmutzblätter entscheidendes Gewicht zu; denn sowohl Frankreich wie Italien besaßen eine sehr leistungsfähige Papierindustrie (in Troyes, im Val d'Elsa, bei Vicenza und anderwärts) und eine Papierausfuhr von dem einen in das andere Land ist sehr unwahrscheinlich. Andrerseits wurden beispielsweise die Basler Bücher des XVI. Jahrhunderts stets auf französischem Papier gedruckt, während das Ravensburger Papier mehr nach dem Norden verkauft wurde.

Doch nehmen wir nun an, daß die Deckel eines uns vorliegenden Bandes frisch bezogen und auf diese Weise, wie es leider so häufig der Fall ist, alle verläßlichen alten Merkmale und Eintragungen beseitigt worden sind. Dann, und *erst* dann, bleibt uns nichts anderes übrig als unsere Schlüsse auf die Herkunft des Einbands ganz und gar auf die Stempel zu basieren, die zu seiner Verzierung verwendet worden sind. Dieser Weg ist jedoch höchst gefährlich und jede Schlußfolgerung aus den Buchbinderstempeln darf nur mit größter Vorsicht gezogen werden. Nur wenn wir imstande sind, eine *ganze Anzahl* von Stempeln auf einem Einband mit denen eines andern Bandes, dessen Datierung und Herkunft feststeht, zu identifizieren, dürfen wir mit ziemlicher Sicherheit annehmen, daß die beiden Bände aus derselben Werkstatt hervorgegangen sind; die Werkstatt kann dann immer noch in der Zwischenzeit vor der Entstehung des jüngeren Einbands, mit dem ganzen Stempelmaterial in die Hände eines andern Buchbinders übergegangen sein. Die Identifizierung eines einzelnen Stempels ist, auch wenn sie als sicher gelten darf, völlig wertlos. Die Buchbinderstempel wanderten schon in sehr früher Zeit weit in der Welt herum; wenn wir daher an zwei Einbänden nicht eine Reihe von Stempeln identifizieren und *außerdem* eine gewisse Analogie in ihrer Verwendung ebenso wie in ihrem Arrangement beobachten können, dürfen wir gar nicht daran denken, irgendwelche Schlüsse zu ziehn. Die in Lübeck, Dänemark und Skandinavien um das Jahr 1500 verwendeten Buchbinderstempel scheinen deutlich süd- nicht norddeutscher Herkunft zu sein und finden sich auch auf Einbänden aus Ulm, Augsburg und Nürnberg. Die in England verwendeten Stempel sind meistens zuvor in den Niederlanden und in der Normandie gebraucht wor-

[1]) A. Briquet: Les Filigranes. 2. Auflage. Leipzig. Hiersemann, 1924. 4 Bde.

den. Im XVI. Jahrhundert ist die wirkliche oder scheinbare Übereinstimmung von Stempeln, die in verschiedenen italienischen Städten, in Paris, in England („Berthelet") und in Deutschland (Krause) gebraucht wurden, geradezu verwirrend. Diese Stempel wurden von einer begrenzten Anzahl gewerbsmäßiger Stempelschneider geschnitten, die wohl meist in erster Linie Siegelgraveure waren, und sie wurden wahrscheinlich auf den großen Büchermessen, in Frankfurt, Lyon und anderwärts, zum Kauf angeboten. Von da dürften sie die Buchhändler nach allen Himmelsrichtungen zum Gebrauch ihrer Buchbinder heimgebracht haben. Von einem Stempel, der Anklang fand, wurde wohl von den Stempelschneidern eine Reihe genauer Wiederholungen geschnitten und an verschiedene Abnehmer verkauft, die sie dann in den verschiedensten Weltteilen verwendet haben mögen. Angesichts dieser Tatsachen sind Schlüsse aus der Übereinstimmung rein dekorativer Stempel sehr gefährlich, wenn sie nicht durch andere charakteristische Analogien gestüzt werden.

Überdies ist eine sichere Identifizierung von Stempeln nach Abdrücken auf zwei verschiedenen Bänden äußerst schwierig, wo nicht überhaupt unmöglich. Die Unterschiede sind oft sehr gering und schwer erkennbar, außer bei brillanten Abdrücken, wie sie nur höchst selten zur Verfügung stehn. So z. B. hat Theele in seinem Aufsatz über die „Spes-Platte" im vorigen Jahrbuch der Einbandkunst (1927) vollkommen übersehen, daß die Spes-Platte *mit* dem Wort „Charitas", die er als Kopie bezeichnet, von demselben Künstler M. Gr. signiert ist, der auch die Lucretia-Platte und die Cleopatra-Platte für denselben Buchbinder I. P. geschnitten hat. Der Grund für dieses Übersehen ist zweifellos der, daß diese Signatur nur auf ganz hervorragend guten Abdrücken der Platte erkennbar ist. Das Vorhandensein dieses Künstlermonogramms ist aber von ausschlaggebender Bedeutung und wirft Theeles Argumentation völlig um.

Andrerseits bringt ein und derselbe Stempel in verschiedenen Händen, auf verschiedenem Leder, je nach der beim Abdrücken angewandten Kraft so verschieden aussehende Eindrücke hervor, daß wirkliche Übereinstimmung äußerst schwer feststellbar ist. Genaue Messungen von solchen Abdrücken auf Einbänden sind daher zumeist ganz wertlos, denn die Größenunterschiede verschiedener Abdrücke von ein und demselben Stempel variieren bis zu 20%! Sogar die Abmessungen der großen niederländischen Plattenstempel stimmen bei verschiedenen Exemplaren infolge des verschiedenen Ausdehnungskoeffizienten des Leders und der ungleichen Tiefe der Prägung kaum jemals genau überein. Um so hoffnungsloser erscheint der Versuch, die kleinen Rauten, Kreise und Vierecke der Buchbinder des XV. Jahrhunderts nach den Abmessungen zu identifizieren. Diese Tatsachen will ich deshalb so nachdrücklich betont haben, weil eine gewisse Schule von Einbandforschern viel Zeit und Mühe darauf verschwendet, genaue Durchreibungen und Messungen jedes kleinen Zierstempels zu sammeln, der sich auf

einem alten Einband findet. Die Absicht ist offenbar, nach Analogie des Haeblerschen Typenrepertoriums, ein Repertorium der Einbandstempel zu schaffen. Die Analogie ist aber nicht stichhältig und diese Bestrebungen bauen auf sehr trügerischem Grunde und können schwerlich viel nützliche Ergebnisse zeitigen. Eine Beschreibung eines alten Einbands, welche einige Dutzend verschiedener Stempel aufzählt und beschreibt mit den Maßangaben jedes Abdrucks bis auf Bruchteile von Millimetern, andrerseits aber weder die Beschaffenheit der Buchbinder-Makulatur erwähnt, noch den ältesten Besitzvermerk, der sich auf dem Deckelbezug vorfindet, ist meiner Meinung nach für jede weitere Forschung völlig wertlos. So ist z. B. Weales unvollendet gebliebener Katalog der frühen Einbände des British Museum angelegt, der nach seinem Tode, 1922, von Taylor herausgegeben wurde.

Schließlich müssen wir Einbandspezialisten den hilfsbereiten Bibliothekar, der uns die Bucheinbände seiner Bibliothek erschließen will und sich zu diesem Zweck orientieren will, doch ehrlich vor unsern eigenen Produkten warnen und ihm das größte kritische Mißtrauen gegen die Behauptungen und Zuschreibungen in der Einbandliteratur aufs dringlichste anempfehlen. Wo er, namentlich in den schönen Tafelwerken, Datierung und Entstehungsort des Einbands, ohne genauere Begründung im Text, klipp und klar angegeben findet, soll er sich mit dem größten Mißtrauen wappnen und soll ruhig annehmen, daß er in den meisten Fällen einer rein „gefühlsmäßigen" Behauptung gegenübersteht, die sich nicht nur nicht erhärten läßt, sondern in etwa zwei Dritteln der Fälle falsch ist. Unsere prächtigen Tafelwerke sind leider meist von Leuten mit viel Geschmack aber wenig historisch-kritischem Interesse herausgegeben und enthalten nicht nur eine Anzahl grober Fälschungen, wie z. B. der Burlington Fine Arts Club Catalogue, sondern sogar, so merkwürdig es klingt, Einbände, *die es nie gegeben* hat (in Holmes: Bindings at Windsor). Und was die Zuschreibungen betrifft, muß er darauf gefaßt sein, die hervorragenden Venezianer-Einbände für Petrus Ugelheimer in Stockbauers Mustereinbänden als „persisch" verzeichnet zu finden und ein Dedikationsexemplar der Gedichte eines Pariser Poeten an Louis XII., König von Frankreich, in Bouchot (Les Reliures d'Art de la Bibliothèque Nationale) als „italienisch".

Leider müssen wir eingestehn, daß unsere ganze Nomenklatur und Terminologie auf einen, allerdings genialen, Mann zurückgeht, der als Phantast, Lügner, Fälscher und Bücherdieb das denkbar schlechteste Renommee genießt, nämlich Guglielmo Libri. Von Libri stammen unsere Freunde „Maioli" und „Canevari", die jetzt endlich von Hobson hoffentlich entgültig als Phantome entlarvt worden sind, von Libri haben wir „gelernt", daß die Groliers und Maiolis und die meisten Pariser Einbände um 1550, in Venedig um 1520 entstanden sind und so sind sie in der existierenden Einbandliteratur verzeichnet. Von Libri haben wir den

„Venezianer"-Stil, den „Maioli"-Stil, den „Lyonneser"-Stil und was es sonst noch für sonderbare sinnlose Fachausdrücke gibt. Wir müssen dem Erleuchtung Suchenden eingestehn, daß noch keiner von uns einen nachweisbar Lyonneser Einband gesehen hat, obwohl die „Lyonneser Einbände" zu Hunderten in unsern Tafelwerken abgebildet sind; daß wir wohl sehr gut wissen, wie ein typischer Venezianer-Einband des XVI. Jahrhunderts ausgesehn hat, daß aber dieser Typus nicht im entferntesten den Bänden ähnelt, die als venezianisch in der Literatur reproduziert sind. Wir müssen ihm sagen, daß er wohl von Verlagseinbänden des Aldus, der Giunta und Koberger viele Bilder finden wird, daß wir aber nachweisen können, daß diese, genau wie alle andern Verleger des XV. und XVI. Jahrhunderts, ihre Bücher niemals gebunden auf den Markt gebracht haben. Diese und noch einige andere Kleinigkeiten müssen wir warnend vorausschicken, dann wünschen wir ihm Glück auf! und soll er sehn, wie er sich zurecht findet.

DIE EINBÄNDE DES NÜRNBERGER DOMINIKANERS KONRAD FORSTER

VON FRIEDRICH BOCK, NÜRNBERG

MIT 57 ABBILDUNGEN AUF 5 TAFELN

1.

DIE Handschriften- und Inkunabelbestände der Nürnberger Stadtbibliothek lassen in ihren Einbänden einige schön geschlossene Gruppen erkennen. Dies sind, abgesehen vom alten Bestand der 1429 gestifteten Ratsbibliothek, die Büchereien der 1525 und in den folgenden Jahrzehnten säkularisierten Klöster. Jedes dieser Klöster zeigt in seinen Bucheinbänden eine weitgehende Einheitlichkeit; ob sie auf eigene Klosterbuchbindereien zurückzuführen ist oder auf die Tätigkeit bürgerlicher Buchbinder, die dann wohl immer nur eines dieser Klöster versorgt hätten, ist volkswirtschaftlich und gewerbegeschichtlich nicht ohne Belang, wird sich aber nicht in jedem Fall noch einwandfrei ermitteln lassen. Häufig wird man sich mit der Feststellung und Abgrenzung der Gruppen begnügen müssen, wenn nicht ein glücklicher Fund, eine Urkunde oder Merkmale an den Büchern selbst weiterhelfen.

Beim Predigerkloster allerdings sind wir in einer außergewöhnlich glücklichen Lage: wir wissen genau, daß die Einbände der dreißiger bis siebziger Jahre im Kloster selbst von Ordensgeistlichen hergestellt worden sind, ja mehrere Dutzend sind auf Jahr und Tag genau vom Buchbinder selber datiert und signiert. Das ist nicht nur für die Erforschung des klösterlichen Lebens und der Ordensbibliotheken von größter Tragweite, sondern es gibt vor allem auch dem Einbandforscher willkommene Gelegenheit, über einige Jahrzehnte hin Stand und Entwicklung von Technik und Einbandschmuck in einer mittelalterlichen Buchbinderwerkstatt bis in die kleinsten Einzelheiten hinein zu verfolgen.

Das Haupt dieser Schule von Einbandkünstlern, *Konrad Forster*, hat zunächst die Aufmerksamkeit der Forscher dadurch auf sich gezogen, daß er schon zu Anfang der dreißiger Jahre des XV. Jahrhunderts das Prinzip des Druckens mit beweglichen Lettern kannte und in Form der Blindpressung von Inschriften auf seinen Einbänden anwendete; das hat ihm sogar einen Ehrenplatz in der Gutenbergfestschrift des Centralblatts für Bibliothekswesen (s. unten) eingebracht. Auf seine Bedeutung auch als Buchbinder im engeren Sinn hat dann Loubier in seinem grundlegenden Buche hingewiesen.

2.

In der *Literatur* kommt ein Forsterband zuerst vor

1. Bei Frdr. Karl Gottlob *Hirsching:* Versuch einer Beschreibung sehenswürdiger Bibliotheken Teutschlands, I, Erlangen 1786, S. 295. Hier wird der Würz-

burger Forsterband (s. unten und Tafel 2) als merkwürdig erwähnt und die Inschrift — nicht ganz korrekt — abgedruckt. — Erst 1835 erinnert F. *Metz*, Gesch. d. Buchhandels u. d. Buchdruckerkunst, S. 145 wieder daran.

2. Hans *Bösch* berichtet im Anzeiger f. Kunde d. deutschen Vorzeit, 1882, S. 75, daß 2 Bände eines Lektionars, im Nürnberger Katharinenkloster geschrieben, mit Forsterischen Aufdrucken dem Germanischen Museum angeboten wurden, das zu ihrer Erwerbung leider nicht die nötigen Mittel hatte. Bösch hat aber die Bedeutung der Stempel für die Geschichte der Buchdruckerkunst und die der Einbände für die Geschichte der Nürnberger Klosterbuchbindereien sogleich richtig erkannt.

3. Ziemlich gleichzeitig tauchen auch Erwähnungen eines freilich als solchen nicht sofort erkannten Forsterbands in Kopenhagener Privatbesitz (Prof. G. Stephens) auf, der 1883 auf der Stockholmer Buchdruckausstellung zu sehen war. G. E. *Klemming* und J. G. *Nordin* in ihrer Svensk boktrykkeri-historia 1483—1883, Stockholm (1883), erwähnen ihn auf einem nachträglich, nicht vor 1884, in 2 Ausfertigungen eingeklebten Nachtragsblatt. Die Inschrift wird aber mehrfach falsch entziffert. Statt *Mur* ist zu lesen *Nur(emberg)* und statt *s. Margareten schuest. abt.* ganz gewiß: *s(wester) Margareten Schurstabin.* (Im Nürnberger Katharinenkloster waren mehrere Töchter der Patrizierfamilie Schürstab, eine war auch Priorin, eine Subpriorin; diese ist neu durch den Kopenhagener Band nachgewiesen.) — Auch Chr. *Bruun*, De nyeste Undersøgelser om Bogtykkerkunstens Opfindelse, Kopenhagen 1889, erwähnt S. 64—65 den Kopenhagener Forsterband, freilich ohne die Fehler seiner Vorgänger zu sehen.

4. Schon 2 Jahre nach Böschs Aufsatz tauchen die von ihm besprochenen Bände in Hch. *Klemms* „Beschreib. Katalog d. bibliograph. Museums H. Klemm" (Dresden 1884) auf unter Nr. 42 auf S. 5. Klemm hatte aber noch einen weiteren Forsterband, den er S. 4 unter Nr. 39 beschreibt (gebunden 1436). Klemms Wiedergaben der Forsterschen Inschriften sind ungenügend und zum Teil völlig mißverstanden; auch nennt er den Meister irrtümlich einen Augustiner.

5. Hatten die ersten Erwähnungen nur wenig Echo gefunden, so erfuhr weitestgehende Beachtung, schon dank der Stelle, wo er erschien, der Aufsatz von Franz *Falk:* Der Stempeldruck vor Gutenberg und die Stempeldrucke in Deutschland (in: Festschrift zum 500j. Geburtstage von Johann Gutenberg; 23. Beiheft z. Centralblatt f. Bibliothekswesen, Lpz. 1900, S. 73—79). Außer dem Würzburger und den Bösch bekannten späteren Leipziger Bänden kommt hier als fünftes Stück ein Band aus der Stadtbibliothek Nürnberg; warum dem Verfasser freilich von den vielen Nürnberger Bänden nur dieser eine bekannt geworden ist, bleibt unerfindlich.

6. Im gleichen Jahr brachte Theodor *Henner* als Umschlagbild seines Kalenders „Altfränkische Bilder" (Würzburg) für 1901 eine — leider ganz ungenügende und entstellte — Abbildung des von Hirsching (s. oben Nr. 1) erwähnten Würz-

burger Forsterbandes und dazu auf S. 1 eine kleine, die Sache weiter nicht fördernde Bemerkung.

7. Was Falk zunächst vom Standpunkt der Druckgeschichte aus über Forster zusammengestellt hatte, brachte H. *Loubier* (Der Bucheinband ... 1904, S. 79f.) in den Zusammenhang der Einbandgeschichte.

8. Paul *Schwenke* zeigte dann in seiner Besprechung des Loubierschen Buches (Centralbl. f. Bibliotheksw. 21, 1904, S. 418) zum erstenmal, daß wir den Kopenhagener Einband (vgl. oben Nr. 3) als Forsters Werk in Anspruch nehmen dürfen.

9. Phil. *Schmidt* nennt in seinem Verzeichnis der Bibliothek des Basler Dominikanerklosters (Basler Zeitschrift f. Geschichte u. Altertumskunde 18, 1919, S. 211) unter Nr. 178 eine von unserem Forster 1438 gebundene Handschrift. Der Band kam aus dem Basler Dominikanerkloster in die dortige Universitätsbibliothek (Signatur A X 129) und ist von G. *Binz* (Die deutschen Hss. d. öff. Bibliothek der Universität Basel I, 1907, S. 197ff.) ausführlich besprochen. Er ist laut Aufdruck für einen Frater Wenczlaus Tuppaur de Radano (nicht Badano, wie mir Herr Prof. Binz freundlichst mitteilt) hergestellt. Die mir von der Univ.-Bibliothek Basel in liebenswürdiger Weise zur Verfügung gestellten Durchreibungen erweisen das Buch völlig als ganz typischen Forsterband.

10. Karl *Schottenloher* erwähnt erst in der 2. Auflage seines Werkes „Das alte Buch", 1921, S. 14, Forster und seinen Mitarbeiter Wirsing; näher auf die Sache einzugehen liegt nicht im Plan von Schottenlohers Buch.

11. Walter *Fries* (Kirche und Kloster zu St. Katharina in Nürnberg; Mitteilungen d. Vereins f. Gesch. d. Stadt Nbg., 25, 1924) geht S. 50f., 53 und 55 auf die Einbände der Forsterschule ein, die er in den Beständen des besprochenen Klosters kennt.

12. Im gleichen Heft der genannten Zeitschrift habe ich selbst (Friedr. *Bock:* Das Nürnberger Predigerkloster; Beiträge zu s. Geschichte) bei der Besprechung der bedeutenderen Insassen des Klosters auch Konrad Forster einen Abschnitt gewidmet (S. 174 f.). Auch Forsters Mitarbeiter und Nachfolger kommen dort S. 181ff. (Nr. 56, 67, 74, 83) zum erstenmal etwas ausführlicher zur Geltung.

13. Alles bisher Erschlossene faßt dann Hans *Loubier* in der 2. Auflage seines „Bucheinband", Lpz. 1926, S. 103—104, zusammen, und weiterhin weist

14. Hch. *Endres* in seinem schönen Überblick über die Einbandforschung in Franken (Jg. 1, 1927 dieses Jahrbuches, S. 30) auch der Forsterschen Werkstatt ihren Platz an.

15. Alois *Mitterwieser* (Das Dominikanerinnenkloster Altenhohenau am Inn. Augsbg. 1926, S. 11) möchte annehmen, daß Forsters Kunst auch auf die Einbände der großen Chorbücher dieses Klosters eingewirkt habe. Das ist unwahrscheinlich. Jedenfalls haben die von Mitterwieser S. 74 abgebildeten Einbände aus dem Metropolitanarchiv in München nicht das geringste mit Forster zu tun.

Und über die Altenhohenauer Bände unter den Handschriften der Münchener Staatsbibliothek teilt mir Georg Leidinger freundlichst mit, daß auch unter ihnen kein Forsterband ist.

Ein *Gesamtverzeichnis* der mir bekannt gewordenen signierten Forsterbände *nach Fundorten* mit Beifügung der Bibliotheksnummern dürfte hier erwünscht sein; die große Menge nun aber auch nach den Herstellungsjahren zu gliedern, ginge vielleicht wieder zu weit.

Nürnberg, Stadtbibliothek: Cent. I. 2, 3, 4, 8, 10, 11, 17, 24, 36—40, 47, 51, 56, 57, 67, 78, 80, 95.

Cent. II. 3, 8, 9, 12, 13, 17, 20, 24, 25, 27, 34, 35, 36, 39, 47, 54, 59, 93.

Cent. III. 6, 27, 49, 66, 67, 68, 74, 78, 82, 86, 95, 96, 97.

Cent. IV. 1, 55, 59, 60, 61, 62 (der älteste Band, Juli 1433), 64, 66, 67, 68, 72, 73, 77.

Cent. V. 77.

Cent. VI. 77.

Nürnberg, Staatsarchiv, Rep. 52 b, Nr. 267 (letzter sign. Band, 1459!).

Rep. 122, Nr. 120.

Rep. 185 c, S. $14^{10}/_{3}$ (Forstamt St. Lorenz 9).

Erlangen, Universitätsbibliothek, Handschr. Nr. 133, 137, 138.

Leipzig, Buchmuseum, Klemm I, 39; I, 42, Bd. 1, 2.

Basel, Universitätsbibliothek, Handschr. A X 129.

Würzburg, Universitätsbibliothek, Handschr. Mp. th. f. 8.

(Kopenhagen, Privatbesitz; s. oben Abschnitt 2, Nr. 3.)

Abgebildet wurden bisher folgende Forsterbände:

1. Der Leipziger von 1436 (Klemm I, 39) bei Loubier, 1. Aufl., Abb. 82 und 83, 2. Aufl., Abb. 92 und 93 und bei A. Schramm, Bucheinband aller Zeiten und Völker (1925), Abb. 7; außerdem Teile der Beschriftung bei Falk, Tafel 1, d, e, f.

2. Der Leipziger von 1457 (Klemm I, 42, Sommerteil) bei A. Schramm, Schreib- und Buchwesen einst und jetzt (1922), Tafel 53, von Schramm irrtümlich als der Band von 1436 bezeichnet.

3. Der Leipziger von 1453 (Klemm I, 42, Winterteil) bei Falk, Tafel 1, b und g.

4. Der Würzburger von 1442 bei Falk, 1a, und Henner.

5. Proben des Aufdrucks vom Kopenhagener Band bei Bruun (vgl. oben Literatur, Nr. 3), S. 65.

3.

Was wir von *Konrad Forsters Person* wissen, ist schnell erzählt. Im Einband einer Handschrift aus dem Predigerkloster (heute Stadtbibl. Nbg., Handschrift Cent. VI. 94) ist eine Urkunde aus dem Jahr 1431 erhalten, welche im Zusammenhang mit einer Ablaßerteilung sämtliche damaligen Klosterinsassen dem Range

nach aufzählt. Wenn unser Forster hier unter den 38 aufgeführten Patres schon an 14. Stelle kommt, so ist daraus mit Sicherheit zu schließen, daß er damals schon längere Zeit dem Kloster oder mindestens dem Orden als Geistlicher angehört hat. Sein Bruder Johannes Forster kommt in dem gleichen Schriftstück an zweiter Stelle als Subprior vor (er wird) übrigens auch noch auf Einbänden der Nürnberger Handschriften Cent. III. 74 und 82 sowie IV. 62, 66 und 67, aus den Jahren 1433–35, genannt). In den Jahren 1434, 1435 und 1438 ist Konrad als Sakristan seines Klosters nachzuweisen; so nennt er sich selbst auf den Einbänden von Cent. III. 6, 49, 68 und IV. 59. Nach dem Jahr 1459, wo er sich zum letztenmal als Verfertiger eines Einbandes bekennt (Staatsarchiv Nürnberg, Repertorium 52b, Nr. 267), verlieren wir seine Spur; nachdem er damals schon mindestens 60 Jahre alt gewesen sein dürfte, müssen wir annehmen, daß er bald darauf gestorben ist.

Daß Forster Priester und nicht Laienbruder war, geht aus dem oben erwähnten Verzeichnis von 1431 mit aller Sicherheit hervor; denn dort werden die Laienbrüder in besonderer Liste am Schluß aufgezählt.

Er war aus Ansbach gebürtig, wie er fast regelmäßig seinem Namen auf den Einbänden beifügt. — Aus seinem persönlichen Besitz hat sich ein deutsches Andachtsbuch („Die ewig Weisheit") erhalten, eine Papierhandschrift, zerlesen und äußerst schlicht gebunden (Nbg., Cent. VII. 90). Auf der Innenseite des Vorderdeckels steht in großen Lettern (die kleinen Buchstaben 1 cm, die großen bis zu 2 cm hoch) und monumentaler Schrift mit roter Tinte geschrieben: *Bruder · Conrad · Förster · prediger · ordens · zu · Nüremberg · D(e) · Onoldspach.* Die Verwandtschaft der Buchstaben mit Forsters Drucktype ist nicht so nahe, daß man die eine aus der anderen ableiten könnte. — Eine Handschrift aus dem Jahre 1450, gewiß gleichfalls aus dem Nürnberger Predigerkloster stammend, 1884 aber im Besitz des Münchener Antiquariats Ludwig Rosenthal (vgl. Wilhelm Schmidt, Zur Geschichte des Holzschnittes, in d. Zeitschrift f. bild. Kunst 19, 1884, S. 332 ff.), und sicherlich in Nürnberg entstanden, enthält u. a. vier vermutlich im Katharinenkloster gemalte Miniaturen; eine davon, die Hl. Agnes darstellend, trägt auf der Rückseite die Widmung: „*Dem erwirdigen lieben Vater Cunrat Förster.*" Die Widmung scheint darauf hinzudeuten, daß Konrad Forster im Katharinenkloster eine Miniaturmalerin zur Gönnerin hatte; daß das genannte Kloster ihm zu großem Dank verpflichtet war, werden wir noch sehen.

4.

Forsters *Technik* ist die im späteren Mittelalter in Deutschland übliche. Der Buchkörper ist durch *Doppelbünde* (Lederstreifen, geschlitzt) und Kapitale (einfache Lederstreifen) an den Deckeln befestigt. Die Zahl der Bünde schwankt zwischen 4 und 9; in der früheren und mittleren Periode ist 5, in der letzten

Größe 386 × 255 mm

Der älteste bekannte Einband von Konrad Forster, Juli 1433
Nürnberg, Stadtbibliothek
(Hinterdeckel)

(etwa ab 1450) 6 die bevorzugte Zahl. In den Jahren 1445 und 1446 geht Forster zweimal (Cent. II. 27 und III. 97) von seiner Gewohnheit ab und setzt zwischen 4 Doppelbünde 3 einfache; vielleicht wollte er damit das Bild des Buchrückens etwas lebhafter gliedern.

Die *Bünde* sind zunächst außen um die Deckel herumgelegt, dann durch einen Einschnitt im Deckel auf die Innenseite durchgezogen und dort verpflockt. In der gleichen Art sind auch die *Kapitale* befestigt, nur daß, wie üblich, die für sie eingestemmte Rinne schräg, etwa in der Richtung der Diagonale des Deckels, verläuft. Die Kapitale sind nicht verziert, umflochten oder dgl., weil sie beide unter dem Leder des Einbandes verschwinden; um das untere ist das Rückenleder des Schwanzes einfach herumgezogen, das obere wird von der gleich näher zu besprechenden Klappe verdeckt. Nur wenn Forster für andere Klöster oder für Private bindet, geht er gelegentlich von dieser Gewohnheit ab; dann sind die Kapitale z. B. noch mit zu Fäden zusammengedrehten dünnen Leinenbändchen umzogen, die wohl einmal gelb gefärbt waren. Schon diese sonderbare Art des Kapitalschmuckes zeigt, daß Forster mit derlei Arbeiten nicht sehr vertraut war. Der Rücken des Buchkörpers ist auch noch mit Pergamentstreifen umklebt, die an der Außenseite der Deckel festgeleimt wurden.

Die Holz*deckel* (Buche) wurden, offenbar damit sie den Leim noch besser hielten, auf der Innenseite durch lange, sich rautenförmig überkreuzende Messereinschnitte in kleinen Abständen, von einigen mm bis zu 1,5 cm, aufgerauht. Die Vorsatzblätter, meist alten Pergamenthandschriften entnommen und nicht immer genau in der Größe des Buchblockes, sind mitgeheftet, die eine Hälfte angeklebt, die andere frei. Die Deckel sind an allen 4 Seiten abgeschrägt; an der Stelle, wo die Lederbänder der Schließen darübergehen, ist der Rand des Deckels etwas eingetieft. Sollten aber Eckbeschläge gemacht werden, was nicht immer der Fall war, so hat Forster an den Stellen der Deckel, die von den Beschlägen verdeckt werden mußten, Kanten gelassen, alles andere aber abgeschrägt wie bei den Bänden mit Nagelbeschlägen.

Als Deckel*überzug* hat Forster vorwiegend Schweinsleder verwendet, das er (mit einziger Ausnahme von dem Band im Nürnberger Staatsarchiv von 1440) ungefärbt ließ; das Leder des eben als Ausnahme genannten Bandes, der für einen Nürnbergischen Beamten hergestellt war, ist rotbraun gebeizt, ein Verfahren, das kurz darauf sich auch im Nürnberger Augustinerkloster eingebürgert und ziemlich lang, bis ins XVI. Jahrhundert hinein, gehalten hat. Kalblederband ist mir nur einer bekannt geworden, gleichfalls für einen klosterfremden Besteller gearbeitet und die letzte erhaltene Arbeit Forsters, 1459 (Staatsarchiv Nbg., Repertorium 52 b, Nr. 267). Für eine Insassin des Frauenklosters zu St. Katharinen hat Forster auch einmal rot gefärbtes Schafleder verarbeitet, vielleicht auch sonst gelegentlich, vgl. unten Abschnitt 9.

Eine Besonderheit Forsters, die sein Kloster noch lange Zeit beibehalten hat, war es, daß die Bände mit zwei großen *Klappen*[1]) versehen wurden, die gleich mit dem Leder der Einbanddecken zusammen geschnitten, also nicht angesetzt waren. Die eine Klappe geht von der Längsseite des hinteren Deckels aus, zieht sich über den seitlichen Schnitt in dessen ganzer Breite und greift stark auf den vorderen Deckel — auf dessen Außenseite — über, bis zu einer Tiefe von 10 cm. Diese Klappe ist so zugeschnitten, daß die Beschlagnägel oder die Eckbeschläge rechts oben und unten frei bleiben. Die andere Klappe, zum Schutz des oberen Schnittes bestimmt, hängt von der rechten oberen Ecke des Vorderdeckels bis zu der Stelle, wo der Rücken zum Hinterdeckel umbiegt, mit dem Leder des Einbands zusammen. Unter den Klappen waren die Kanten des Holzdeckels nochmals mit dünnem Leder überzogen (manchmal Schweinsleder, manchmal rotgefärbtes Schafleder). Auf die Außenränder der Klappen waren mit rohen Stichen Säume von (meist rotem?) Schafleder aufgenäht. Im Laufe des XVI. Jahrhunderts hat man dann in der Stadtbibliothek all diese Klappen hart an der Kante abgeschnitten; ihre Spuren sind aber an den Schnittstellen noch überall ganz deutlich zu erkennen. Ebenso sieht man fast überall noch auf dem Vorderdeckel am Unterschied der Lederfarbe, wie weit früher die Klappe darübergegangen ist: die etwa 100 Jahre lang durch die Klappe verdeckten Lederteile sind erheblich heller geblieben; dies ist insofern nicht uninteressant, als es zeigt, daß das Leder gerade im ersten der mittlerweile vergangenen 5 Jahrhunderte am stärksten nachgedunkelt hat (was übrigens auch die Stellen beweisen, die früher von den gleichfalls im XVI. Jahrhundert entfernten Beschlägen und Etiketten verdeckt waren; nur sind hier die Farbenunterschiede gelegentlich noch stärker). An dem Würzburger Band hat man die Klappen zwar auch entfernt, aber sie erst in einigem Abstand von den Kanten abgeschnitten, woraus sich auch ergibt, daß diese Handschrift verhältnismäßig früh aus Nürnberg herausgekommen sein muß. Ganz erhalten fanden sich in Nürnberg diese Klappen nur an einem einzigen Band aus dem Predigerkloster, einem Inkunabel-Sammelband, der ungefähr um 1490 gebunden ist und heute der in der Nürnberger Stadtbibliothek aufbewahrten Bibliothek der Fenitzerstiftung (Fen. IV. 701. 2⁰) gehört (s. Tafel 3). Forster hat die Klappen nur für die Bände seines eigenen Klosters verwendet, die anderen Arbeiten haben sie nicht.

Die *Schließen* der Forsterbände, immer 2, bestanden aus Lederbändern; sie wurden mit Messingösen auf Zapfen gesteckt, die etwas rechts von der Mitte des Vorderdeckels eingelassen waren. Die Lederbänder liefen über die seitliche Klappe und überragten sie auf dem Vorderdeckel stets um ein Stück. Nur einmal, bei einem der Bände im Nürnberger Staatsarchiv (Repert. 52b, Nr. 267), ist die andere Art der Schließe verwendet, die nicht in den Vorderdeckel übergreift.

[1]) Vgl. hierzu den Abschnitt über „Hüllenbände" bei Loubier, Bucheinbd., 2. Aufl., S. 95ff.

Größe 320 × 210 mm

Einband von Konrad Forster, 1442
Würzburg, Universitätsbibliothek
(Vorderdeckel)



Originalgröße 297 × 204 mm

Abb. 1



Abb. 2

Klappenband aus dem Nürnberger Predigerkloster um 1490

Nürnberg, Stadtbibliothek

(Vorder- und Rückseite)

Mit dem *Beschläge* hat es Forster verschieden gehalten: wir treffen bald nur große Nägel, bald richtige schwere Eck- und Mittelbeschläge an. 26 der mir bebekannten Bände müssen Beschläge der letzteren Art gehabt haben, doch sind nur sehr wenige wirklich erhalten; in der Nürnberger Stadtbibliothek wurden sie alle (wie übrigens auch die Nägel) noch im XVI. Jahrhundert abgenommen, auch von den Heilsbronner Bänden in Erlangen sind sie verschwunden. Nur die heute in Leipzig (Beschläge) und Würzburg (Nägel) aufbewahrten Stücke und einer der Bände im Nürnberger Staatsarchiv zeigen noch den alten Zustand. Die Beschläge waren aus Messing gegossen, schwere und, wie das wenige Erhaltene zeigt, schöne Stücke; etwa in der Hälfte der Fälle sind sie mit hellrotem Schafleder unterlegt gewesen, von dem sich da und dort noch Reste oder mindestens Farbspuren erhalten haben. — Alle übrigen Bände hatten nur große Messingnägel in den Ecken und in der Mitte. Mit den rot unterlegten Beschlägen beginnt Forster, aber schon 1434 kommt 1 Band mit Nägeln gegen 3 mit Beschlägen vor, in den mittleren Jahren halten sich beide Arten die Wage, 1453—1459 sieht man ausschließlich Nägel. Forsters Nachfolger haben dann wieder nur gegossene Beschläge verwendet.

Die *Titel-Etikette* war auf dem Vorderdeckel, ziemlich weit oben, in Form eines Pergamentstreifens unter Hornplättchen und Messingrähmchen aufgenagelt; erhalten hat sie sich auf den Heilsbronner Bänden und dem Würzburger Band (s. Tafel 2). Unter der Titeletikette wurde dann im Nürnberger Predigerkloster gewöhnlich noch die Signatur (roter Buchstabe mit eingeschriebener schwarzer Zahl) aufgeklebt.

Soweit es sich um Bibliothekbände handelte, nicht um Arbeiten für Private, hatte jeder Band auch eine am oberen Rand des Hinterdeckels befestigte *Kette;* von all diesen Ketten hat sich keine erhalten.

Die *Buchrücken* erhielten außer der Gliederung durch die erhabenen Doppelbünde keinen Schmuck.

Die *Schnitte* sind gelb gefärbt.

5.

Auf die *Drucktypen* Forsters kommt es in der vorliegenden Arbeit weniger an als auf seine dekorativen Stempel. Denn was von den ersteren zu sagen ist, hat in der Hauptsache schon Falk in der Gutenberg-Festschrift gebracht.

Ergänzend ist dem beizufügen, daß die ältere Type („Stempel-Garnitur" sagt Falk) auf allen Werken Forsters bis zum Jahre 1438 einschließlich verwendet ist; ab 1439 kommt nur noch die größere, etwas besser ausgebildete und monumentalere Type II vor (Abbildungen beider Typen zeigt unsere Tafel 4 und Tafel 1 der Gutenbergfestschrift). Der erste Satz, Type I, scheint also veräußert, vernichtet oder verloren worden zu sein; nur auf einem Einband von 1438 (Nbg., Cent. II. 47) ist das große C von „Conradus" schon aus dem neuen Alphabet, wäh-

rend alle anderen Lettern, soweit dies der stark abgeriebene Deckel noch erkennen läßt, der älteren Type angehören. Der um etwa 2 mm höhere und auch etwas breitere Schriftkegel hebt sich denn auch deutlich von den übrigen Buchstaben der Inschrift ab. Es läßt sich gut beobachten, wie Forster in den ersten Jahren sich gar nicht genug tun konnte im Anwenden seiner Erfindung: regelmäßig sind da Vorder- *und* Rückdeckel bedruckt. Erst im dritten Jahr, 1435, läßt er einmal die Rückseite unbedruckt (Nbg., Cent. III. 82), von 1442 ab zeigt der Rückdeckel regelmäßig keinen Letterndruck mehr (mit 2 Ausnahmen, Nbg., Cent. I. 37 und der Leipziger Band von 1457). Und sein letztes Werk, die Nürnberger Losungsstubenordnung für einen städtischen Beamten, heute im Nürnberger Staatsarchiv, hat er nochmals auch auf der Rückseite mit Letterndruck geschmückt. Auch seine Nachfolger und früheren langjährigen Mitarbeiter begnügen sich in der Regel mit Lettern auf dem Vorderdeckel.

Nur sehr selten verrechnet sich Forster in der Raumeinteilung so, daß die Deckelränder für die Inschrift nicht genügen (Nbg., Cent. III. 49 und 68, beide 1438); dann kommt der Rest auf die Diagonale zu stehen. In 5 Fällen schmückt er nicht die Ränder mit dem Aufdruck, sondern er nimmt 2—4 wagrechte Reihen in der Mitte des Vorderdeckels oder in ähnlicher Anordnung (1434—1447: Cent. II. 47, 54; IV. 8, 73; Staatsarchiv Nbg. Forstamt St. Lorenz Nr. 9). Umgekehrt bleibt ihm gelegentlich auch etwas Raum am Ende des letzten Streifens übrig, den er dann entweder durch dekorative Verwendung seines Worttrennungszeichens füllt oder mit heiligen Worten (Xps, Maria, Catharina, Amen usw.). Die große Mehrzahl der Inschriften ist in lateinischer Sprache abgefaßt (Ausnahme z. B. der Leipziger Band Klemm 39 aus dem Katharinenkloster, wo die Rückseite die Besitzernotiz in deutscher Sprache trägt).

Was den Inhalt der Aufdrucke betrifft, so hat ja schon Falk a. a. O. S. 74—76 deren fünf wörtlich abgedruckt (z. T. wiederholt bei Loubier) und damit schon ausreichende Proben gegeben; ähnlich wie in der Subscriptio eines Handschriftenschreibers nennt sich der Meister, gibt Jahr und Tag der Vollendung seiner Arbeit an und fügt wohl auch gern ein kurzes Gebet oder wenigstens die Namen Christi oder einiger Heiligen bei (vgl. oben), gelegentlich auch Sprüche aus der Bibel oder Zitate aus Kirchengesängen. Meist nennt Forster auch den Besitzer des Buches, so daß seine Inschrift gleichzeitig das Exlibris oder Superlibros vertritt.

6.

Belangreicher als die gedruckten Lettern sind für die Einbandforschung zweifellos die dekorativen *Stempel* der Forsterbände und die Art ihrer Verwendung. Es lohnt sich, an einem Material von so seltener Geschlossenheit und mit so vielen absolut sicheren und genauen Datierungen einmal jede Veränderung im Stempel-

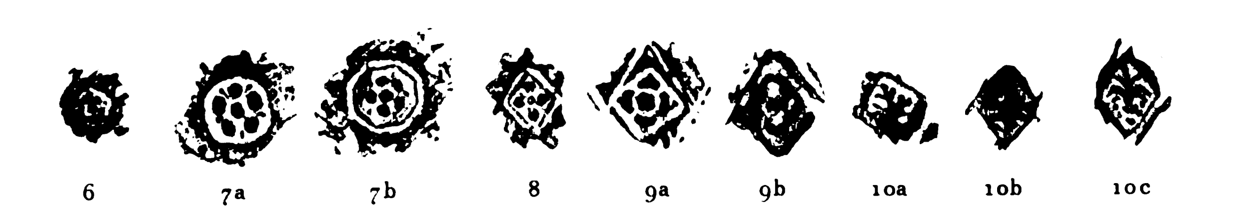


Forsters Drucktypen. „Conradum forster“
„Type I“ nach dem Nürnberger Einband Cent. IV, 62 (1436)

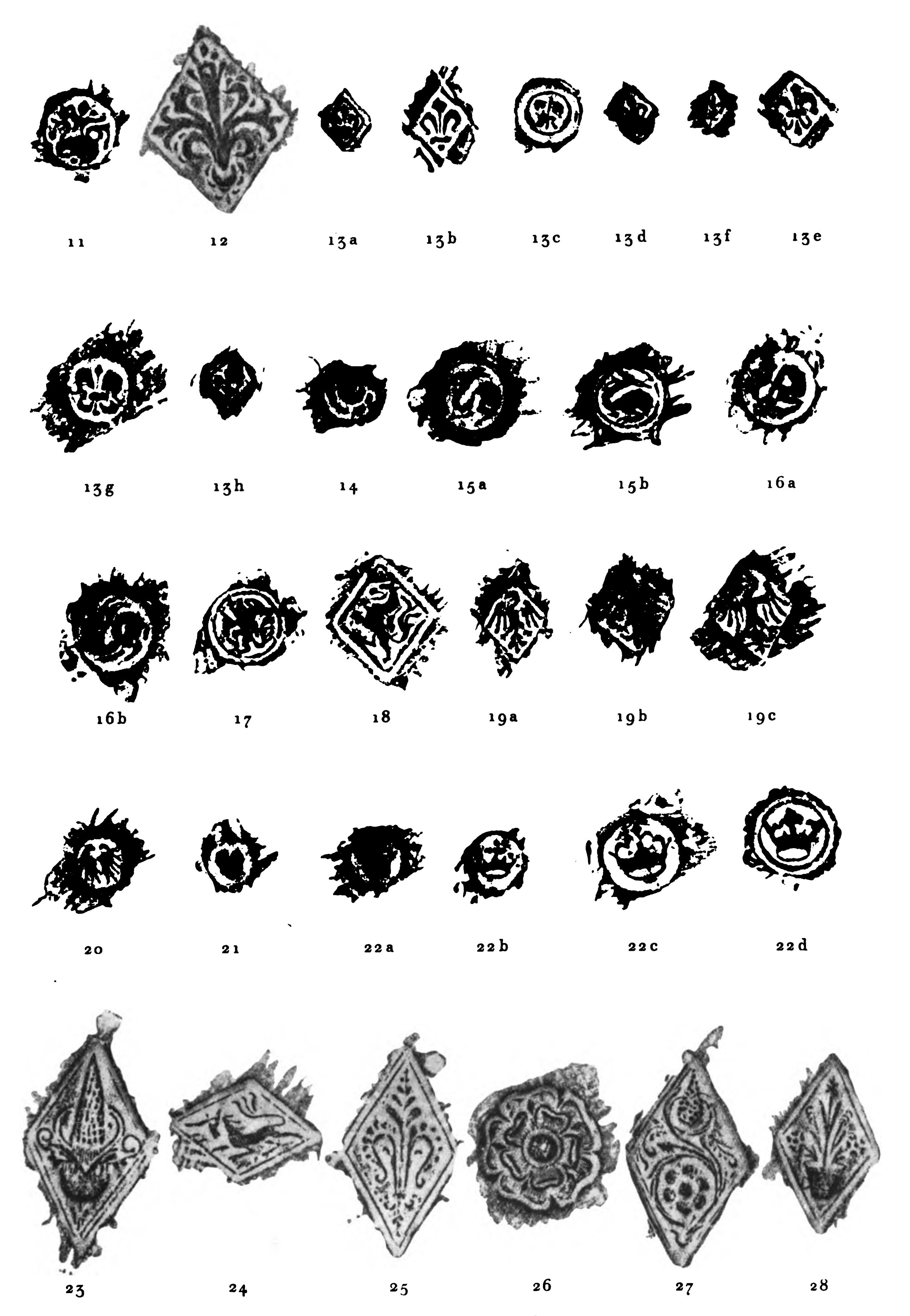


Forsters Drucktypen. „Conradu[m] Forster“
„Type II“ nach dem Nürnberger Einband Cent. II, 35 (1451)





Einzelstempel 1a–10c von Konrad Forster



Einzelstempel 11–28 von Konrad Forster

bestand eines mittelalterlichen Buchbinders zu verfolgen. Ich habe es daher nicht für überflüssig gehalten, mir für jeden einzelnen Forsterband das Verzeichnis aller verwendeten Stempel anzulegen (es hier abzudrucken ginge gewiß zu weit); so kann man dann auch bei jedem Stempel feststellen, auf welchem der datierten Bände er zuerst und zuletzt auftritt. Es schien geraten, dabei bis in die Jahre nach Forsters Tod herunterzugehen und für diese wenigstens die noch von Forster selbst erworbenen Stempel ebenso restlos mit zu verzeichnen. Summarischer darf man wohl bei den Stempeln vorgehen, die nachweislich erst nach Forsters Tod vorkommen und deutlich das Gepräge einer neuen Zeit haben; sie alle fallen in die sechziger und frühen siebziger Jahre des XV. Jahrhunderts.

Von den nun folgenden *Listen aller Forster-Stempel,* deren Nummern mit denen auf Tafel 4/5 übereinstimmen, gibt die erste kurz an, was sie darstellen, aus der zweiten ist jeweils das früheste und das späteste (bezw. manchmal das einzige) Jahr ersichtlich, in dem ihre Verwendung auf datierten Bänden nachgewiesen werden kann.

I. Liste.

1a, c und d: vierstrahliges, 1b: sechsstrahliges Sternchen.

2a: fünfstrahliges Sternchen, 2b: dasselbe in Fünfeck.

3a: Stern in Raute, sechsstrahlig, 3b: dasselbe, achtstrahlig.

4: Rosette fünfblättrig, mit 5 Punkten und einem größeren in der Mitte.

5: Rosette fünfblättrig, wie Nr. 4, zwischen Außenpunkten und Mittelpunkt 5 kleinere Pünktchen.

6: Rosette fünfblättrig, ähnlich Nr. 4, in Fünfeck.

7a: Rosette fünfblättrig, mit 5 Strahlen, in Kreis. 7b: dasselbe, in Achteck.

8: Kreuzförmige vierblättrige Blume in Raute.

9a und b: dasselbe, größer, a mit spitzen, b mit runden Blättern.

10a und b: Zweig mit dreimal drei Blättern oben, 2 Bl. am Stiel, in Raute.

10c: Phantasieblume in Raute, klein.

11: Phantasieblume in Kreis.

12: Phantasieblume, Grundriß der heraldischen Lilie angenähert, in Raute, groß.

13: Lilien. a, d: klein, in Raute; b: groß, in Raute; c: groß, in Kreis; e: Doppellilie in Raute, groß; f: dasselbe, klein; g: Doppellilie in Kreis; h: Lilie in punktierter Raute.

14: Blume, ähnlich dem Ranunculus asiaticus oder der gefüllten Gartenanemone, in Kreis.

15a, b: Drachen in Doppelkreis, b kleiner als a.

16a, b: Drachen in Kreis; a mit dünnem Hals und ohne Schweif; b mit dickem Hals und mit Schweif.



17: Löwe auf Hinterbeinen, in Kreis.
18: Löwe auf Hinterbeinen, in Raute.
19: Adler mit Kopf nach links, in Raute; a klein, b groß mit dünnem Kopf in breiter Raute, c groß mit dickem Kopf in schmälerer Raute.
20: Zwei heraldische Flügel in Kreis.
21: Herz in Kreis.
22: Krone in Kreis; a klein und hoch; b klein und breit; c groß und breit; d groß und hoch, Doppelkreis.
23: Phantasieblume mit kolbenartiger Frucht, exotisch, in Raute.
24: Einhorn rennend in Raute.
25: Phantasieblume, entfernt lilienähnlich, in Raute.
26: Große Rose mit je 5 Innen- und Außenblättern.
27: S-spiraliges Rankenornament mit sechsblättriger Rosette und Traube, in Raute.
28: Blumentopf mit Blumen in Raute.

II. Liste.

1a: 1433—1470. — 1b: 1433—1470. — 1c: 1439. — 1d: 1433—1470.
2a: 1438—1439. — 2b: 1438—1439.
3a: 1433—1438. — 3b: 1439—1462.
4: 1438—1449.
5: 1438—1442.
6: 1438—1439.
7a: 1439—1473. — 7b: 1442—1473.
8: 1433—1435.
9a: 1438—1468. — 9b: 1439—1469.
10a: 1433—1459. — 10b: 1438—1468. — 10c: 1438—1439.
11: 1439.
12: 1438—1473.
13a: 1433—1468. — 13b: 1433—1447. — 13c: 1435—1467. — 13d: 1440 bis 1451. — 13e: 1439—1473. — 13f: 1438—1459. — 13g: 1439. 13h: 1440—1461 (65?).
14: 1438—1473.
15a: 1433—1470. — 15b: 1443 (39?)—1462 (65?).
16a: 1433. — 16b: 1439.
17: 1433—1473.
18: 1439—1473.
19a: 1433—1439 — 19b: 1438—1462. — 19c: 1440 (39?)—1472.
20: 1438—1473.
21: 1438—1439.

22a 1442 (39?)—1473. — **22b**: 1438—1440. — **22c**: 1439—1440. — **22d**: 1442.
23—28: ab 1465.

Das Kloster hat also, solange Forster selbst als Buchbinder gearbeitet und signiert hat, im ganzen 45 verschiedene Stempel besessen. Es ist eine fortwährende Veränderung im Bestand zu beobachten: bis zum Jahre 1443 hat Forster seinen Stempelvorrat ständig vermehrt, der stärkste Zuwachs (14 Stück) fällt in das Jahr 1438; fast jedes Jahr verschwindet auch wieder einer oder mehrere, so daß Forster nie alle 45 gleichzeitig gehabt haben kann. Schon 1433 müssen 12 Stück dagewesen sein, die Höchstzahl der gleichzeitig vorrätigen Stempel (32) fällt ins Jahr 1443. Aber niemals druckt Forster auf einem einzelnen Band seine sämtlichen augenblicklich verfügbaren Stempel ab, der früheste Band zeigt 10, der zweite 9 verschiedene Stempel, 1435 kommen sogar zweimal nur 8 der damals verfügbaren 12 Stücke auf dem gleichen Band vor und von den 1443 gleichzeitig vorhandenen 32 Stempeln treten auf *einem* Band höchstens 19 verschiedene auf. In der mittleren Periode seiner Tätigkeit, etwa 1442—1450, zeigt Forster die größte Neigung zur Fülle in der Anwendung dekorativer Stempel: im Durchschnitt finden wir hier deren 21 pro Band, nur ganz selten sinkt die Zahl unter 20 (während die nur einmal erreichte Höchstzahl von 23 schon in das Jahr 1439 fällt, in dem der Meister überhaupt zu Neuerungen geneigt gewesen ist).

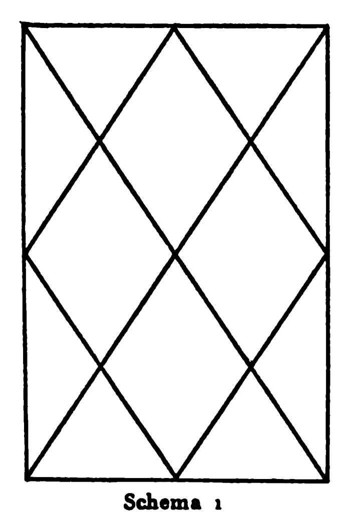
Dies sagt aber noch nichts über die absolute Zahl der Stempelabdrücke, die jeweils auf dem einzelnen Forsterband zu sehen sind. So sparsam er immer in der Wahl der zu verwendenden Muster war, so verschwenderisch schüttete er wohl gelegentlich die Abdrücke über die zu schmückenden Deckelfelder aus. Daß der kleine Stempel 1a oder 1b auf einem Deckel hundertmal vorkommt, ist keine Seltenheit. Ja im ganzen sind z. B. auf dem 1445 gebundenen Codex Cent. II. 27 der Nürnberger Stadtbibliothek — abgesehen von der hier allerdings etwas knappen Druckschrift — auf jeder Seite über 600 Stempelabdrücke zu zählen, die dem Gesamtbild das Gepräge quälender Enge geben; die zu schmückende Fläche ist nur je 34×20 cm groß!

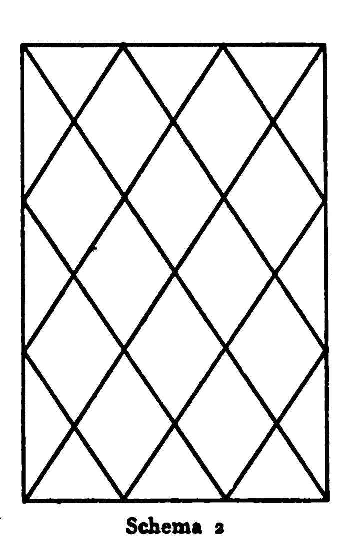
Aber das sind Entgleisungen, die nicht oft vorgekommen sind. Die Mehrzahl der Forstereinbände zeigt auch in der absoluten Zahl der Stempelabdrücke ein weises Maßhalten.

Für die *Feldeinteilung* hat Forster nur 2 Schemata, die beide aus dem Prinzip der Diagonale hervorgegangen sind und das ganze Feld zunächst durch Streifen von je 2 parallelen Streicheisenlinien innerhalb der rechteckigen Außenumrahmung gliedern. (Schema 1, vgl. auch den Einband auf Tafel 1; Schema 2, vgl. auch den Einband auf Tafel 2). Nur ganz ausnahmsweise geht Forster von dieser Einteilung ab, in dem Band des Nürnberger Stadtarchivs Rep. 185e, S. $4^{10}/_{3}$,

dessen außergewöhnlich hohes und schmales Format eine andere Anordnung gebieterisch fordert: hier teilt er erst das Feld durch einen wagrechten dreizeiligen Schriftstreifen in der Mitte, dann gliedert er die oben und unten bleibenden gleichgroßen Felder nach Schema 1; Vorder- und Rückseite sind ganz gleich behandelt.

Forsters früheste Arbeiten haben das 1. Schema auf beiden Deckeln; 1434 kommt, ganz vereinzelt, ein Band, der nur das Schema 2 hat, was sich erst 1439 wiederholt und im ganzen nur fünfzehnmal bei den mir bekannten Bänden auftritt. Die erste Anwendung des unruhigeren Schemas scheint Forster selbst nicht recht befriedigt zu haben, was aber seinen Grund wohl weniger in der Einteilung hat als in der Überladung gerade dieses Bandes mit Einzelstempeln innerhalb


Schema 1


Schema 2

der Rautenfelder. Der zweite Versuch hat ihn offenbar befriedigt, denn von 1440 an bringt er mit Vorliebe das Schema 2 auf dem Vorderdeckel, das ruhigere, anspruchslosere erste auf dem Rückdeckel. Diese Kombination der beiden Schemata tritt fast ebensooft auf wie die Verwendung des ersten auf beiden Seiten (je ca. 20 mal), also doppelt so oft wie die ausschließliche Anwendung vom zweiten. Nur einen einzigen Fall kenne ich, wo (1451) umgekehrt das unruhigere Schema auf den Rückdeckel, das ruhigere auf den Vorderdeckel gekommen ist.

Auch in der *Verteilung der Stempel* hält sich Forster meist an bestimmte Grundsätze: in den Mittelpunkt jedes Rautenfeldes (in den Dreiecken meist etwas gegen die Grundlinie hin verschoben) kommt ein etwas größerer Stempel, der entweder rund ist oder sich im Umriß der Rautenform anpaßt: bevorzugt sind an dieser Stelle die Muster 12, 15a, 18. Dies Mittelornament wird dann mit je 4 kleineren, gewöhnlich kreisrunden Stempeln umgeben, besonders beliebt sind dazu 7a, 14, 20, 22a; in der Frühzeit sieht man da oft auch 3a, 10a oder 13a,

oder Kreise aus 1a. Weiter werden regelmäßig durch ein Ornament ausgezeichnet die Schnittpunkte zweier Streicheisenstreifen, vorzugsweise mit 8, 9a, 9b, 10a oder b, 13a b, d, e, 19a, b, c. Auch in den Strecken zwischen den Schnittpunkten der Einteilungslinien kommt immer mindestens 1 Stempel, gewöhnlich einer in rautenförmiger Einfassung, und wenn der begrenzende äußere Streifen keine Inschrift trägt, ist er gleichfalls an geometrisch wichtigen Punkten mit Stempeln verziert. Weitere kleine Stempel sind häufig in die Felder eingestreut. In den meisten Fällen sieht Forster peinlich auf Entsprechung und Symmetrie in der Auswahl der Stempel. So kommt es nie vor, daß in Schema 1 in den 4 inneren Rauten etwa verschiedene Mittelstücke wären, es ist immer z. B. viermal der Stempel 15a (dieser gerne mit 8 Abdrücken von 1a oder 1b eingefaßt) oder 12, und die 4 kleineren Stempel, die etwa 12 umgeben, sind gewöhnlich oben, unten, außen und innen jeweils dieselben. Zur Füllung der Außendreiecke verwendet Forster mit Vorliebe 17, auch 15b, 16a oder b.

Konrad Forster hat beinahe ein Menschenalter hindurch Bücher eingebunden und, wie man zugeben wird, nicht ohne Geschmack verziert. Aber er war sehr konservativ: die einmal gewählten Schemata hat er beibehalten, die Stempel aus seiner Frühzeit verwendet er zuletzt auch immer noch, wenn er nicht ganz schwere Bedenken gegen sie hat. Ein solches scheint vorgelegen zu haben im Fall des Stempels 19b, der zugleich mit 19c als Ersatz für 19a hergestellt worden sein dürfte; denn 19b kommt in der langen Zeit von 1438 bis 1462 nur dreimal, zu Forsters Lebzeiten gar nur zweimal vor, und ich sehe den Grund darin, daß die Form dieses Stempels der Verwendung im Schnittpunkt der Rautenlinien einigermaßen widerstrebt, während 19c gerade dafür besonders geeignet ist.

Stempel 3a dürfte 1438 verlorengegangen oder unbrauchbar geworden sein, er ist seit 1439 durch 3b ersetzt. Daß das neue Muster einen achtzinkigen Stern darstellt statt des früheren sechszinkigen, ist vielleicht kein Zufall, sondern liegt in einer Änderung der Mode wie auch des persönlichen Geschmacks Forsters, der gerade damals (1440) sich auch mehr dem volleren, üppigeren Einteilungsschema 2 zuwendet. — Der Scharfblick des Kunsthistorikers könnte da und dort noch aus der Entwicklung oder Nichtentwicklung des Forsterbandes Folgerungen ziehen; hier führt das zu weit.

7.

Die Fragen, die sich auf die *wirtschaftliche Seite* der Buchbinderei im Nürnberger Predigerkloster beziehen, sollen, so scheint es, alle keine befriedigende Lösung finden. Rechnungen des Klosters, aus denen die Preise für die Materialbeschaffung oder etwaige Einnahmen ersichtlich wären, gibt es nicht.

Gewerbegeschichtlich interessant ist es, daß auch in Nürnberg (vgl. Endres im 1. Jg. dieser Zeitschrift, S. 33) damals die *Klosterarbeit neben dem* bürger-

lichen *Buchbinderhandwerk* einhergegangen sein dürfte. Freilich sind über das Buchbinderhandwerk in Nürnberg noch keine umfassenden archivalischen Untersuchungen angestellt worden; aber wir wissen wenigstens, daß der Nürnberger Rat schon von 1433 an Buchbinderkosten für die 1429 gestiftete Ratsbibliothek bezahlt hat (s. Mitteilungen d. Vereins f. Geschichte d. Stadt Nürnberg, 6, 1886, S. 135 ff) und kennen die Höhe der Beträge. Leider ist in diesen kurzen städtischen Rechnungsvermerken über Buchbinderarbeiten zur Zeit Forsters nirgends der Lieferant genannt, das geschieht erst von 1470 an. Daß jedoch die in den dreißiger Jahren für den Rat gebundenen Bücher nicht aus einer Klosterbuchbinderei hervorgegangen sind, ist doch einigermaßen wahrscheinlich; denn man möchte meinen, daß gerade ein Kloster als Empfänger von Buchbinderlohn in der städtischen Rechnung auch ausdrücklich genannt worden wäre. Was ich zudem bisher an alten Beständen der Ratsbibliothek kennengelernt habe, gleicht keiner der mir als Klosterbände aus Nürnberg bekannten Einbandarten.

Wir wissen aber umgekehrt auch, daß Forster sich mit seinen Buchbinderarbeiten durchaus nicht auf die Bedürfnisse seines eigenen Klosters beschränkt hat. Selbstverständlich hat er für das Dominikanerinnenkloster zu St. Katharinen in Nürnberg gebunden, doch auch ordensfremde Besteller hat er bedient; so kennen wir 4 von ihm signierte Arbeiten für das Cisterzienserkloster Heilsbronn bei Ansbach (1439 die Erlanger Handschrift 133, 1442 die Erlanger Hss. 137 und 138 sowie das Salbuch des Klosters, heute Staatsarchiv Nürnberg Rep. 122, Nr. 120) und 2 Bücher für städtische Behörden (Waldamtsbuch St. Lorenz, 1440 = Staatsarchiv Nbg. Rep. 185 c, S. 4 10/3, s. oben S. 25 und Losungsstubenordnung von 1558, geb. 1559, = Staatsarch. Nbg. Rep. 52 b, Nr. 267, s. oben S. 19. Aus den Jahresrechnungen der Stadt Nürnberg, soweit sie hier erhalten sind, ist über Forsters Preise nichts ersichtlich, ebensowenig aus den Klosterrechnungen von Heilsbronn (Hauptstaatsarchiv München).

Nun ist es ja bei den zwei Büchern der Stadtverwaltung durchaus möglich, daß es sich um Handexemplare der Inhaber gehandelt hat und daß diese für das Binden selbst aufkommen mußten. Es ist aber auch denkbar, daß Forster diese Arbeiten der Stadt als Geschenk anfertigte, und im Falle Heilsbronn müssen wir das, schon beim Fehlen von Einträgen in den Rechnungen, für wahrscheinlich halten; vielleicht haben sich die Besteller auf die Lieferung des Materials beschränkt. Und vollends haben wir unentgeltliche Lieferung (oder Vergeltung einer Gefälligkeit durch eine andere) anzunehmen, wenn Forster einzelnen Nonnen und Mönchen deren Privatbücher einbindet (für Schwester Margareta Kopf [† 1440] der Band der Nürnberger Stadtbibliothek Cent. VI. 77, gebd. vor 1439; für Schwester Marg. Schürstab 1435 der Band im Kopenhagener Privatbesitz, s. o. S. 15; für Bruder Wenzel Tuppaur de Radano 1438 die Handschrift Basel Univ.-Bibl., A X 129). Der Band aus dem Würzburger Dominikanerkloster (heute Univ.-

Bibl. Würzburg, Mp. th. f. 8) dürfte ursprünglich für das Nürnberger Kloster gefertigt und bald nach Würzburg gelangt sein, gehört demnach nicht hierher.

Obwohl also Forster eine stattliche Zahl von Bänden nicht für sein eigenes Kloster angefertigt hat, dürfen wir von Kundenarbeit im engeren Sinn des Wortes bei ihm vielleicht doch nicht reden: er hat damit dem ansässigen Handwerk keine Konkurrenz gemacht, oder doch nur insoweit, als einer Privatbuchbinderei eine Einnahme entging, aber nicht so, daß das Geld statt dessen dem Predigerkloster zugeflossen wäre.

Zu beantworten ist noch die Frage, wieweit sich Forster, den wir im ganzen als konservativ und etwas starr kennen gelernt haben, nach den persönlichen Bedürfnissen und Wünschen solcher klosterfremden Bucheigner richtete. Und hier sieht man bei genauerer Betrachtung in der Tat eine Reihe von Unterschieden in Material, Technik und Dekoration. So bindet er das kleine elegante Bändchen für die „Köpffin" in rotes Schafleder, den Band mit der Losungsstubenordnung in braunes Kalbleder, und bei dem Buch über den Lorenzer Forst färbt er, ganz gegen seine sonstige Gepflogenheit, das Schweinsleder dunkelbraun, daß es wie Kalbleder aussieht (vgl. oben S. 19). Die beiden schweren Lederklappen, die er für sein Kloster regelmäßig anfertigt, läßt er bei jeder Kundenarbeit weg, für die Vorbereitung des Einbands (das Leder mußte ganz anders zugeschnitten werden!) gewiß keine geringe technische Änderung. Im Stempelschmuck der Deckel bleibt Forster aber, solange es irgend geht, seinen Gewohnheiten treu, sowohl was die verwendeten Muster als was die Feldeinteilung betrifft. Wenn er sich von der letzteren beim Lorenzer Waldamtsbuch etwas entfernt, so geschieht das (s. oben S. 25) mit einer Vorsicht, die einen erst bei näherem Zusehen die Veränderung merken läßt. Eine große Extravaganz, auf die sich der Meister sicherlich viel zugute getan hat, ist es, wenn er beim Band der Köpffin (S. 28) auf dem Rückdeckel seine Buchstabenstempel einzeln auf solche Stellen setzt, wo sonst regelmäßig nur dekorative Stempel angebracht werden, nämlich in die Streicheisenstreifen, jeweils in die Mitte zwischen den Schnittpunkten; folgt man den Linien, so fügen sich die Buchstaben zu der Legende „Conradus forster k(ephin?)" zusammen.

8.

Schon seit Falks Aufsatz weiß man, daß mit Forster zusammen gelegentlich noch *Mitarbeiter* signieren. Im ganzen kommen nach den bisherigen Ermittlungen etwa 10 oder 11 Namen in Frage. Doch ist das Verhältnis dieser Männer zu Forster als wirkliche Mitarbeiter erst für die 1439 und später auftretenden ganz klar und wir müssen wohl 6 von ihnen sofort wieder ausschließen. Merkwürdigerweise kommen nämlich schon in den Aufschriften der allerersten Bände, 1433—1435, sieben Namen außer dem Forsters (immer auf den Rückdeckeln)

vor, bei denen man nicht ohne weiteres sagen kann, ob sie nun wirklich als technische Helfer zu betrachten sind oder ob sie sonst zum Werk beigetragen haben oder ob Konrad Forster sie nur *honoris causa* nennt, wie z. B. noch viel später einmal (Cent. II. 25, 1457) den damaligen Lector und Bibliothekar seines Klosters, Ulrich Messingschlager.

In der ersten Forsterinschrift werden *Johannes Forster* (denn dieser und kein anderer ist unter dem Bruder des *„faber"*, des Verfertigers, zu verstehen) und *Matthäus Weinsperger* genannt, ohne daß ihre Mitwirkung am Einband in irgendeiner Weise, sei es auch nur durch enge Verbindung mit dem Namen Konrad Forsters, zum Ausdruck käme. — Wenn es 1434 (Cent. IV. 64) heißt: *curavit frater Matheus weinsperger cantor liberarius et stephanus leyrer*, so kann unter dem *curare*, „besorgen", alles mögliche verstanden werden, beim Bibliothekar denkt man jedenfalls nicht zuerst an das Binden des Buches; mit dem Erwerb des betreffenden Bandes freilich hat der Bibliotbekar Weinsperger erst recht nichts zu tun, denn laut Inschrift auf dem ersten Blatt der Handschrift ist er schon 1405 als Stiftung eines Peter Kumpf ins Kloster gekommen. Weinsperger wird also eher nur angeordnet haben, daß der bisherige ungenügende Einband durch einen neuen ersetzt wurde. — In allen übrigen Fällen der ersten 3 Jahre stehen die Namen der anderen Klosterbrüder immer ohne innere Verbindung mit dem vorhergehenden Text und regelmäßig auch getrennt von Konr. Forsters Namen, der letztere gewöhnlich auf dem Vorderdeckel, die andern wie schon gesagt, hinten.

In dieser merkwürdig unklaren Form sind 7 Männer genannt: 1. Johann *Forster*, Subprior 1431 und 1435, Bruder des Buchbinders (1433: Cent. III. 74; IV. 62, 66 u. 67; 1435: Cent. III. 82). — 2. Matthäus *Weinsperger* (1433: III. 74; IV. 62, 66, 67; 1434: II. 24; IV. 59, 64, 68). Er war Kantor und Bibliothekar, wie bereits erwähnt, und ist noch 1473 nachzuweisen (vgl. Mittelalterl. Bibliothekskataloge, herausgegeben von Paul Lehmann, Deutschland, Bd. I, 1918, S. 298, 300). — 3. Johannes *Schnabel* (1433: Cent. III. 74). — 4. Stephan *Leyrer* (1433: Cent. IV. 67; 1434: IV. 64; 1435: I. 67, III. 6). — 5. Heinrich *Neusesser*, früher Unterkantor, „Succentor" (1434: Cent. II. 24; 1435: I. 67). — 6. Johannes *Kartheuser*, Subsakristan, vielleicht ein Bruder der berühmten Buchkünstlerin Margarete Kartheuserin, vgl. Fries a. a. O. S. 24f. (1434: Cent. IV. 59 u. 68). — 7. Peter *Hausen* (1435: Cent. I. 67; III. 6; IV. 72)[1]).

Hausen kommt nun aber nach dreijähriger Pause in den Jahren 1439 und 1440 wieder auf 4 Bänden vor (1439: Cent. I. 8. u. IV. 61; 1440: Cent. III. 27 und

[1]) Herr Oberregierungsrat v. Rebay vom Staatsarchiv in Nürnberg macht mich darauf aufmerksam, daß er im Nürnberger Bürger- und Meisterbuch (Staatsarchiv, Ms. 303, zum Jahr 1418 auf S. 162) einen Hans Haus findet, der „auf ungerisch geriem und leder" eine Abgabe zahlt; derselbe kommt im gleichen Buch, Bl. 25r, 1420 als Lederer vor. In der Fortsetzung, Bd. 304, kommt (nach 1429) Bl. LXVIr, CLXr (1442) und CLXXXIIIv (1448) ein Gürtler dieses Namens vor. Es wäre nicht uninteressant, wenn hier ein Buchbinder gerade aus den Kreisen des lederverarbeitenden Gewerbes hervorgegangen wäre.

Waldamtsbuch von St. Lorenz, im Nürnberger Staatsarchiv, Rep 135c, S. $4^{10}/_{8}$), und zwar diesmal auf den Klosterbänden immer vorne in engster Verbindung mit Forsters Namen *„ligatus est liber ... per fratres Conradum Forster et Petrum Hausen“*, und auf dem Archivband heißt es hinten in deutscher Sprache *„nach Christi gepurt 1440 vo(n) Conrad Forster, Peter Hausen“*. Und außer Peter Hausen erscheint, gleichfalls unzweideutig stets als Mitarbeiter genannt, in den gleichen 2 Jahren noch Johann *Eysteter*, der nicht nur Buchbinder, sondern auch (1455, Cent. III. 86 von Forster so genannt) Infirmarius des Klosters war. Er hat mit Forster zusammen in den beiden Jahren je 1 Band gebunden (Nbg., Cent. I. 11 und III. 27).

Vielleicht ist es Zufall, daß wir nun wieder 6 Jahre lang nur Forster allein signieren sehen. 1447 aber beginnt dann die Reihe von 18 Bänden, die bis 1455 Eysteter mit Forster zusammen gebunden hat (1447: Cent. I. 2; 1448: Cent. II. 9; 1449: Cent. I. 10; 1450: Cent. I. 37; 1451: Cent. I. 39; II. 8, 35 u. 93; 1452: Cent. I. 17, 36, 38, 47, 51; 1453: Buchmuseum Leipzig, Sammlg. Klemm, Nr. 42, Bd. II; 1454: Cent. II. 3, 12; III. 78; 1455: Cent. III. 86). Neben Eysteter kommt 1447 auch zweimal Wilhelm *Krug* (Crug) vor (Cent. I. 3 u. 4), den wir unter Forsters Nachfolgern nochmals treffen werden. Er war 1461 Subprior. Seine Mitwirkung zu Lebzeiten Forsters scheint nur episodenhaft gewesen zu sein. In seinen letzten Lebensjahren, von 1456 an, hat Forster dann nur noch Johann *Wirsing* als Mitarbeiter gehabt; Eysteter dürfte damals schon tot gewesen sein. 4 Bände hat Wirsing noch mit Forster zusammen signiert (1456: Cent. IV. 77; 1457: Cent. II. 13, 25 und Buchmuseum Leipzig, Sammlung Klemm, Nr. 42, Bd. I); einen (1456? Cent. IV. 82) signiert er sogar als alleiniger Buchbinder, der einzige mir bekannte Fall zu Forsters Lebzeiten.

Auf einem Band von 1453 (Cent. I. 80) kommt noch ein weiterer Mitarbeiter vor, der mit Vornamen Johannes heißt; sein Familienname ist nicht mehr zu entziffern (lorhatub?) Die Mitwirkung dieser anderen Klosterinsassen kommt im Äußeren der Bände in keiner Weise zur Geltung, abgesehen vom Wortlaut der Inschriften; Technik, Schmuck, Feldeinteilung sind immer genau so wie auf den Arbeiten, die Forster allein gemacht hat.

Nach Forsters Tod treten dann Wirsing und Krug gemeinsam *die Nachfolge* an. Aber nur noch selten signieren sie ihre Bände (z. B. auf den Nürnberger Codices Cent. III. 29, 31 und Cent. V. appendix, 34p und 34r), so daß wir ihr Werk nur bis zum Jahr 1465 (?) noch mit Sicherheit verfolgen können. Auf dem Band, den er 1456 noch zu Forsters Lebzeiten allein herstellte, hält sich Wirsing in allen Einzelheiten genau an die Überlieferung; nur nimmt er als Mittelstück in den Rautenfeldern nicht den von Forster damals so bevorzugten Stempel 12, vielleicht wegen der außergewöhnlichen Kleinheit des Bandes, auf dem dieser größte Forsterstempel zu plump gewirkt hätte. Aber unmittelbar nach

Forsters Tod sehen wir die beiden Meister Neuerungen einführen, sowohl in der Wahl der neuen Stempel (s. Tafel 5, Stempel 23ff.) wie in der Feldeinteilung, in der sie mehrere der damals modernen Arten probiert haben.

9.

Neben den von Forster signierten Einbänden fallen in den Beständen der Nürnberger Stadtbibliothek (und gelegentlich auswärts) noch zahlreiche Bände auf, die genau in der gleichen Art gebunden sind, dieselbe Feldeinteilung und dieselben Stempel aufweisen wie Forsters eigene Arbeiten. Ob diese *unsignierten Forsterbände*, wie wir sie wohl kurzweg nennen dürfen, nun von Forster selbst gearbeitet sind oder nur von seinen Gehilfen, wird sich kaum je einwandfrei ermitteln lassen. Man sieht nicht recht ein, was Forster veranlaßt haben könnte, einen Teil seiner Arbeiten zu signieren und den andern, etwa die Hälfte seines Werks, ohne Beschriftung oder wenigstens ohne Angabe des Meisternamens zu lassen. Ein Unterschied z. B. in der Wichtigkeit der Bücher scheint nicht gegeben. Auch teilen sie sich ebenso wie seine authentischen Arbeiten in solche für das Predigerkloster selbst, solche für das Nürnberger Katharinenkloster (z. B. Stadtbibliothek Nürnberg, Cent. II. 19; III. 40; IV. 8; VI. 43e; VI. 85), für Heilsbronn (Erlangen, Handschrift 153) und für private Besteller (der oben S. 15 schon vorgreifend behandelte Band für die Schürstabin von 1435, heute in Kopenhagen). In der Qualität glaube ich allerdings hie und da leichte Unterschiede zu ungunsten der unsignierten Bände zu beobachten, so daß man annehmen könnte, manche Arbeiten wären ihm vielleicht nicht gut genug gewesen, um sie mit seinem Namen zu bezeichnen. Es spräche aber auch nichts dagegen, sie seinen Mitarbeitern zuzuweisen und anzunehmen, der Meister habe nur diejenigen Arbeiten signiert, an denen er wirklich namhaften Anteil hatte. Die unsignierten Arbeiten sind größtenteils überhaupt unbeschriftet, nur wenige tragen eine ganz kurze Inschrift mit Angabe des Besitzers oder des Herstellungsjahres. Schon sehr früh sind solche unsignierte „Forster"-Bände festzustellen; 12 davon dürften schon vor 1436 entstanden sein, wenigstens kommen auf den datierten Bänden gewisse auch auf jenen unsignierten und undatierten verwendete Stempel nach 1436 nicht mehr vor (z. B. Cent. II. 5, 10, 32, 60, 69, 87, 88). Von einer Aufzählung all dieser (etwas über 70) Bände darf ich wohl absehen.

Die ganz späten Arbeiten, nach Forsters Tod, gehen gleich den signierten Bänden der „Nachfolger" in der Feldeinteilung mit der Mode.

Die Drucklettern sind noch im Jahre 1489 auf zwei Einbänden zu Datierungen verwendet worden, doch ist außer der Jahreszahl auf beiden nichts aufgedruckt (Stadtbibl. Nürnberg, Cent. II. 48 und Jur. 712, 2°). Aber von den figürlichen Forsterstempeln ist auf diesen beiden durchaus im Stil ihrer Zeit dekorierten Einbänden keiner mehr zu sehen.

EIN EINBAND IN DER UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK ZU CAMBRIDGE ALS BEISPIEL FÜR DAS VORKOMMEN VON STEMPELMUSTERN DES XII. JAHRHUNDERTS AUF EINBÄNDEN DES XV. JAHRHUNDERTS

VON G. D. HOBSON, LONDON

MIT 6 ABBILDUNGEN AUF 3 TAFELN

DER abgebildete weiße Schweinsledereinband umschließt einen Band der undatierten 41zeiligen bei Heinrich Eggesteyn in Straßburg gedruckten lateinischen Bibel (Hain 3035). Das Exemplar ist zweibändig; es trägt die Signatur Inc. I. A. 2. 3. Im Jahre 1870 wurde es auf der Culeman-Auktion[1]) gekauft, seine früheren Schicksale sind unbekannt.

Es ist nicht gerade schwer zu erkennen, daß der Einband aus einer Augsburger Werkstatt stammt; und tatsächlich hat dies auch, aus einer Notiz im Buche selbst zu schließen, bereits Paul Schwenke ausgesprochen, als er ihm vor einigen Jahren durch die Hände ging. Fast denselben Einband trägt ein Exemplar des in Augsburg von Johann Schüßler im Jahre 1470 gedruckten Josephus[2]), mit demselben Metallmittelstück und gleichen Eckbeschlägen. Ein anderer Einband aus der gleichen Werkstatt bedeckt eine Augsburger Handschrift[3]), die zwar sicher viel früher geschrieben ist, aber an ihrem Entstehungsort das ganze Mittelalter hindurch geblieben zu sein scheint; ein weiterer bedeckt das Exemplar des Britischen Museums von G. Durandus[4]), Rationale divinorum officiorum, Augsburg, G. Zainer 1470. Der Cambridger Einband hat noch eine andere Beziehung zu Augsburg, insofern als ein ganz ähnliches Muster und ein dem Stempel Abb. 1 sehr ähnlicher Drachenstempel auf Einbänden zur Verwendung kommen, welche den Namen des Augsburger Druckers und Buchführers Ambrosius Keller[5]) tragen. Der Stempelschneider war also wahrscheinlich ein gebürtiger Augsburger; doch muß er mehr als nur lokalen Ruf besessen haben, denn es finden sich einige

---

[1]) Auktion bei Sotheby, 7.—10. Febr. 1870. Der Eigentümer wurde im Katalog nicht genannt, die Sammlung nur als Bibliotheca typographica bezeichnet. Nr. 174 des Katalogs. Das Werk brachte £ 28 10s.

[2]) E. Hirsch, Katalog LIV, Nr. 8. Nach dem Katalog stammt der Einband von Schüßler selbst, da die Vorsatzblätter von gleichem Papier sind wie der ganze Druck.

[3]) Vgl. E. Mitlar, Catalogue of the library of A. Chester Beatty. Oxford 1927, Vol. 1, Pl. 94.

[4]) Signatur I. C. 5413; vgl. Weale-Taylor, Early stamped bookbindings in the British Museum, 1922, Nr. 75.

[5]) Vgl. E. P. Goldschmidt, Gothic and Renaissance Bookbindings, 1927, Nr. 8, und Pl. 7, dazu die Einleitung S. 43.

ganz ähnliche Stempel auf Einbänden von Nürnberger und Ulmer Drucken (jetzt im Britischen Museum)[1].

Den Einband zu datieren, ist nicht ganz einfach; doch wird man nicht ganz fehlgehen, wenn man ihn um 1470 ansetzt. Auf den metallenen Eckbeschlägen findet sich die Jahreszahl 1464[2], womit ein Terminus a quo gegeben ist; der Druck selbst ist undatiert; aber da der Josephus sowohl wie das Rationale 1470 gedruckt worden sind, besteht kein Grund, die Einbände viel später anzusetzen.

Aber das Hauptinteresse des Einbandes liegt in der Tatsache, daß drei der Stempel romanischen Charakter tragen — ich verweise auf den tropfenförmigen Drachenstempel (Abb. 1), die Palmette (Abb. 2) und das geflügelte Tier mit dem Fuchskopf (Abb. 3). Der erste Typus kommt im XII. Jahrhundert sehr häufig vor, er findet sich z. B. auf Einbänden aus Winchester und Clairvaux; auf andere Werkstätten habe ich anderweits schon aufmerksam gemacht[3]. Die Palmette ist ebenso häufig; und obwohl das undefinierbare Ungeheuer keine Parallele auf den erhaltenen Einbänden des XII. Jahrhunderts hat, kann man es doch als romanisch ansprechen; zweifellos handelt es sich um die Kopie eines jetzt verlorenen Stempels dieser Zeit.

Ehe eine Erklärung für diese Erscheinungen im einzelnen versucht wird, sollen zunächst diejenigen Stempel besprochen werden, die dem XII. Jahrhundert angehören und noch auf Einbänden des XV. Jahrhunderts vorkommen. Weale-Taylor bringt vier andere Drachenstempel in Tropfenform, zwei davon aus der Werkstatt von Johannes Hagmayr in Ulm (Nr. 104, Pl. 8, Nr. 9[4] u. 10), einen auf einer 1480 in Augsburg gedruckten Bibel (Nr. 299, Pl. 22, 15)[5], einen vierten auf verschiedenen meist in Süddeutschland zwischen 1473 und 1494 gedruckten Büchern (Nr. 195—197 und 284, Pl. 15, 2). Es scheint, daß diese Drachenstempel gegen Ende des XV. Jahrhunderts in Süddeutschland ebenso häufig waren wie gleichzeitig die Drachen im Dreieck[6] in den Niederlanden.

Demnach war das Drachenmotiv im ganzen Mittelalter in Europa sehr beliebt und man braucht nicht überrascht zu sein, wenn man irgendwo darauf stößt; weit auffallender ist es, wenn man auf Einbänden der Kartäuser von Dülmen

---

[1]) Vgl. Weale-Taylor, Nr. 162 und 179, Pl. 12, Nr. 10, 11, 13 und Pl. 13, Nr. 16.

[2]) Nach Gordon Duff, Early printed Books, 1893, S. 188; im Katalog von Hirsch: 1465.

[3]) English Binding before 1500. Erscheint 1929 in Cambridge, University Press. Dort findet man meine Gründe für den Namen „Clairvaux-Einbände". Hier beschränke ich mich darauf zu bemerken, daß 6 alte Stempelbände im XII. Jahrhundert dem Kloster Clairvaux angehörten, 4 davon hergestellt von den beiden Buchbindern, die Birkenmajer im ersten Band dieses Jahrbuches A und B nannte; ich schlage daher vor, sie die Buchbinder von Clairvaux zu nennen.

[4]) Ein ganz ähnlicher Stempel wie Pl. 8,9 — vielleicht eher ein Schwan als ein Drachen — wurde von Johann Richenbach verwendet; vgl. Die Bibliothek und ihre Kleinodien, Leipzig 1927, Tafel 12.

[5]) Ein ganz ähnlicher Stempel auf einem von Ratdolt in Augsburg gedruckten Brevier von 1490. E. Hirsch im genannten Katalog Nr. 234.

[6]) Vgl. meine „Bindings in Cambridge Libraries" (erscheint 1929 in Cambridge, University Press).

Größe 415 × 295 mm

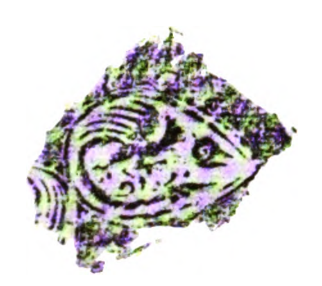
Einband zur Bibel, bei Heinrich Eggesteyn, Straßburg, gedruckt
Cambridge, Universitätsbibliothek
(Vorderdeckel)

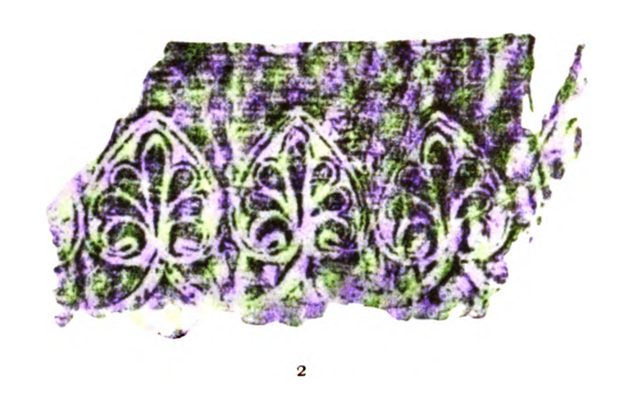


Einband zur Bibel, bei Heinrich Eggesteyn, Straßburg, gedruckt
Cambridge, Universitätsbibliothek
(Hinterdeckel)









2



3

Stempel auf dem Einband zur Bibel, bei Heinrich Eggesteyn, Straßburg, gedruckt
in der Universitätsbibliothek zu Cambridge



bei Wedderen (Westfalen) einen Stempel[1]) findet, der zwei sich den Rücken kehrende Vögel darstellt, dazwischen ein kleiner Baum oder Strauch, genau kopiert nach einem im XII. Jahrhundert von verschiedenen französischen und englischen Buchbindern gebrauchten Typus[2]). Der Verfertiger des im XV. Jahrhundert gebrauchten Stempels muß einen Stempel des XII. Jahrhunderts als Vorlage benützt haben.

Wir haben also drei deutsche Stempeltypen aus dem XV. Jahrhundert, die schon auf Einbänden des XII. Jahrhunderts vorkommen: Den tropfenförmigen Drachenstempel, die Palmette, und die zwei abgekehrten Vögel; wozu ein vierter mit romanischem Charakter kommt: Das geflügelte Tier mit dem Fuchskopf. Und dazu kommt nun noch ein anderer spätgotischer deutscher Stempel, der sich eng an ein früheres Vorbild anlehnt. Ich verweise auf den wohlbekannten Erfurter Stempel[3]) mit den zwei Vögeln, die auf einem Baum Früchte picken, dessen Gegenstück auf einem Einband in der Dombibliothek zu Durham[4]) sich findet; ich würde diesen Einband ins XIII. Jahrhundert setzen, wie ich andernorts zeigen werde[5]).

Französische Nachschnitte[6]) romanischer Stempel kenne ich nicht, aber spätgotische französische Einbände mit kleinen Einzelstempeln sind so selten, daß dies nicht wunderzunehmen braucht. In England dagegen kommen solche Stempel häufig vor; allein in Oxford sechs: Nr. 1–5 und 80, Pl. 33 und 36 in: Strickland, Gibson, Early Oxford Bindings, 1903. Der erste von ihnen, ein ziehender Schwan, stammt sicher aus dem XII. Jahrhundert (=Weale-Taylor Pl. 2, Nr. 5 vom Einband einer Handschrift des XII. Jahrhunderts im Brit. Museum: Add. Ms 24659). Nr. 2, 3 und 80, gleichfalls in romanischem Charakter, haben unter erhaltenen Stempeln bisher kein Gegenstück. Dagegen ist Nr. 4, ein Vogel im Kreis, ein auch von den Buchbindern in Winchester und Clairvaux häufig verwendetes Motiv. Nr. 5, ein dreieckiger Stempel, einen langhalsigen Vogel darstellend, gleicht sehr einem im XII. Jahrhundert von einem Londoner Buchbinder verwendeten Stempel auf einem Einband in der Bodleiana[7]).

Weniger bekannt als die Oxforder sind drei auf einem Einband in der Biblio-

---

[1]) Vgl. E. P. Goldschmidt, l. c. Nr. 165 und Pl. 105.

[2]) Z. B. der Buchbinder von Durham, die beiden Buchbinder von Clairvaux usw. Abgebildet von Birkenmajer in seinem polnischen Aufsatz, Taf. 27, Nr. 35 und 36.

[3]) Häufig abgebildet, z. B. Weale-Taylor Pl. 3, 1; P. Schwenke in: Zentralblatt für Bibliothekswesen, Beiheft 48, 1920, Stempel 10 und 26; M. J. Husung, Bucheinbände aus der Preuß. Staatsbibliothek, 1925, Tafel 27, Abb. 40.

[4]) W. H. J. Weale, Bookbindings and Rubbings of Bindings in the National Art Library, Vol. 2, 1894, Abreibung 38, S. 102, Stempel 4.

[5]) English Binding before 1500, wo der Einband abgebildet wird (Pl. 31).

[6]) Das von Gottlieb (Belvedere, H. 43, Wien 1926, S. 21, u. Abb. 3) angeführte Beispiel scheint mir nicht sehr überzeugend. Ich hätte gesagt, daß diesen Stempel einer zeichnen könnte, dem nie ein romanischer Einband zu Gesicht gekommen ist.

[7]) Strickland Gibson, Some notable Bindings in Bodleys Library, Oxford 1901–1904, Pl. 1.

thek der Westminster Abbey[1]) verwendete Stempel, von denen zwei den bereits auf deutschen Einbänden gefundenen ähneln — der tropfenförmige Drachenstempel und die zwei sich den Rücken kehrenden Vögel. Da der englische Buchhandel um diese Zeit fast ganz in fremden Händen war, könnte man diese Stempel einfach als deutsche Einfuhrware erklären, träten sie nicht in Gesellschaft eines dritten Stempels — eines Drachen im Kreis — auf, für den ich ein deutsches Beispiel nicht kenne, während er schon auf einem Einband von Winchester (Weale-Taylor, Pl. 1, Nr. 10) ein Vorbild aus dem XII. Jahrhundert hat.

Die Frage liegt nun so: Sind diese altertümlichen Stempel lebendige Überreste aus dem XII. Jahrhundert oder sind es nur Nachahmungen des XV. Jahrhunderts? Man wird, um der Lösung nahezukommen, scharf zwischen deutschen und englischen Stempeln scheiden müssen und beide für sich betrachten. Es ist kaum zweifelhaft, daß die deutschen Stempel Arbeiten des XV. Jahrhunderts sind; denn offenbar wurden in Deutschland kunstvolle Stempelbände im XII. Jahrhundert nicht hergestellt[2]), während es im XV. Jahrhundert weit mehr als das ganze übrige Europa hervorbrachte. Die deutschen Stempelschneider müssen damals glänzende Geschäfte gemacht haben. Die an ältere Vorbilder erinnernden Motive unterscheiden sich in Größe oder Technik keineswegs von den vielen gleichzeitig verwendeten Stempeln; man wird daher nicht annehmen, daß die Stempel von anderen Händen kamen oder gar aus anderen Jahrhunderten; im Gegenteil: Einige der Drachen weichen von den Vorbildern des XII. Jahrhunderts so ab, wie man es von der Arbeit eines fähigen Handwerkers aus späterer Zeit erwartet.

Wie sind nun die Stempelschneider zu ihren Vorbildern gekommen? Die Antwort ist klar: Nachweisbar befanden sich romanische Einbände längst vor dem XV. Jahrhundert in deutschen Bibliotheken. Haseloff hat gezeigt[3]), daß der Einband in Halberstadt vor 1200 dorthin kam; Gottlieb[4]) weist die vier Admonter Einbände in einem Katalog von 1370 nach; nach Husung[5]) war der Leipziger Band schon im XIV. Jahrhundert in der Klosterbibliothek von Pegau (bei Merseburg); und auch die Bände in Prag, Lambach und Wien mögen vor 1400 nach Mitteleuropa gelangt sein. Nordfrankreichs Hohe Schulen waren im XII. Jahrhundert berühmt und deutsche Studenten besuchten sie eifrig; sie haben wahrscheinlich eine beträchtliche Zahl solcher schöner Einbände — so wenig uns auch heute erhalten sind — in ihre Heimat mitgebracht.

Gerade umgekehrt steht es mit England: Dort wurden kunstvolle Stempel-

---

1) Weale, Bookbindings and Rubbings, Vol. 2, 1894, Abreibung 39, S. 102. Eine Abbildung dieses Einbandes bringt English Binding before 1500, Pl. 54.

2) Der einzige bisher bekannte deutsche Stempelband dieser Zeit ist im ersten Band dieses Jahrbuches, Tafel 3, abgebildet. Er steht den schönen französischen und englischen romanischen Einbänden recht nach.

3) Miscellanea Fr. Ehrle, Rom 1924, Bd. 5, S. 507.

4) Belvedere, S. 21.

5) Zeitschrift für Bücherfreunde 1927, H. 2, S. 32—33.

bände nachweisbar im XII. Jahrhundert in Winchester, London, Durham und wohl auch anderswo hergestellt; aber im XV. Jahrhundert war der englische Buchhandel verhältnismäßig schwach und überwiegend in fremden Händen. Auch viele Buchbinder kamen von auswärts; Platten und Stempel in großer Zahl wurden vom Kontinent übernommen. Aber die vorliegenden altertümlichen Stempel gehören offenbar nicht zu den eingeführten; denn für die meisten gibt es auf dem Kontinent kein bekanntes Beispiel. Auch gleichen sie weder den eingeführten Stempeln, die meistens kleiner sind, noch den einheimischen, die meist viel roheren Schnitt aufweisen. Einer dieser alten Stempel stammt wie erwähnt sicher aus dem XII. Jahrhundert; so ist wahrscheinlich, daß die andern in England gebrauchten ebenso alt sind. Man mag daraus, wie an anderer Stelle dargetan[1]), schließen, daß in Oxford, wo 6 dieser altertümlichen Stempel im XV. Jahrhundert verwendet wurden, schon 300 Jahre früher blindgepreßte Einbände hergestellt worden sind.

---

[1]) English Binding before 1500.

EIN NÜRNBERGER LEDERSCHNITTBAND IN DER ESSLINGER KIRCHENBIBLIOTHEK

VON OTTO LEUZE, STUTTGART

MIT 15 ABBILDUNGEN AUF 3 TAFELN

DIE altehrwürdige St. Dionysiuskirche in Eßlingen birgt in einem stimmungsvollen Raume über der Sakristei die Reste der ehemaligen Stadtbibliothek der alten Reichsstadt, deren früheren reichen Bestand an Druckschriften soeben *Otto Mayer* auf Grund jüngst aufgefundener alter Kataloge einer eingehenden, liebevollen Betrachtung unterzogen hat[1]), wodurch freilich der Schmerz über die in drei Etappen (in den Jahren 1631, 1823 und 1872) erfolgte Dezimierung der Bibliothek nur noch größer wird. In diesen Raum wurden vor einigen Jahren die Teilnehmer an einer Tagung des Vereins für württembergische Kirchengeschichte geführt, wo ihnen, darunter auch mir, neben anderem ein prachtvoll gebundener Band gezeigt wurde, der das in sorgfältiger Handschrift wiedergegebene Stadtrecht von Nürnberg vom Jahre 1479 enthält. Die staunenswert reiche und kunstvolle Lederschnittverzierung dieses Bandes prägte sich trotz flüchtiger Besichtigung meinem Gedächtnis ein; und als in den letzten Jahren in der Bucheinbandliteratur die Beschreibung und Abbildung von Lederschnittbänden sich mehrte, beschloß ich im vorigen Sommer, mir zu dem Eßlinger Bande nochmals Zugang zu verschaffen. Dies gelang mir auch mit freundlicher Hilfe des Herrn Gymnasialdirektors a. D. Otto Mayer und des Bibliothekars der Bibliothek, des Herrn Stadtpfarrers Lang in Eßlingen-Sulzgries, welch letzterer mir auch freundlichst gestattete, den Band für längere Zeit nach Stuttgart zu entleihen und photographieren zu lassen.

Wie kommt eine Handschrift des Nürnberger Stadtrechts in die Eßlinger Kirchenbibliothek? so wird man zunächst billig fragen, sofort aber antworten, daß sie höchstwahrscheinlich zuvor in den Händen des Eßlinger Rats gewesen sein wird. Vom Rathaus mag sie ins städtische Archiv gewandert und von dort, oder aber direkt vom Rathaus aus, irgendeinmal in die Stadtbibliothek gegeben worden sein, deren Grund im Jahr 1533 nach Aufhebung der Klöster durch Vereinigung der Klosterbibliotheken mit der in der Allerheiligenkapelle (dem jetzigen Archiv) aufbewahrten Bibliothek der Weltgeistlichkeit gelegt wurde und die ums Jahr 1550 außer ihren mehr als 130 Handschriften im ganzen rund 1800 Druck-

[1]) Otto Mayer, Die ältesten Druckschriften der einstigen Eßlinger Stadt-, Kirchen- und Schulbibliothek. Eine kulturgeschichtliche Studie – in: Württ. Vierteljahrshefte für Landesgeschichte. Neue Folge. Jahrg. 32 (1925/26) S. 188ff. und Jahrg. 33 (1927) S. 167ff.

schriften zählte[1]). Den oben erwähnten Dezimierungen dieser stattlichen Büchersammlung ist die in Rede stehende Stadtrechtshandschrift glücklicherweise nicht zum Opfer gefallen. Auffallend ist dagegen ihr Schicksal bei der Teilung des verbliebenen Restes der alten Stadtbibliothek, die anläßlich der durch das Kirchengemeindegesetz vom Jahre 1888 verlangten Ausscheidung des Kirchenvermögens aus dem allgemeinen Stiftungsvermögen ums Jahr 1890, wahrscheinlich fälschlicherweise, für nötig erachtet wurde. Die Bücher weltlichen Inhalts wurden damals ins Eigentum der politischen Gemeinde gegeben, die sie jetzt unter dem Namen „Stadtbibliothek" aufbewahrt, während die Bücher theologischen und kirchlichen Inhalts die jetzige Pfarr- oder Kirchenbibliothek in der Dionysiuskirche bilden. Trotzdem finden wir unsere Stadtrechtshandschrift in der letzteren vor[2]). Hat bei den wohl etwas eilig und ohne genauere Einsichtnahme vorgenommenen Ausscheidungsarbeiten vielleicht das auf dem Einband und auf dem ersten Blatt stehende Wort „Reformacio" Veranlassung gegeben, den Band den reformationsgeschichtlichen Büchern zuzurechnen und somit der Kirchenbibliothek zuzuteilen? Die Tatsache, daß das Wort „iudicii", das auf dem Aufdruck des Einbandes dem Wort „Reformacio" folgt, für einen Ungeübten nicht ganz leicht zu lesen ist, konnte leicht einen solchen Mißgriff begünstigen. Oder haben vielleicht die geistlichen Mitglieder der Teilungskommission, den Sachverhalt kennend, die voreilige Meinungsäußerung eines ihrer weltlichen Kollegen „Reformacio — also kirchlich" schweigend aber innerlich schmunzelnd hingenommen und so durch eine pia fraus den schönen Band für die Kirchenbibliothek gerettet? —

Fragt man: wie kam diese Nürnberger Stadtrechtshandschrift nach Eßlingen? so legt sich ohne weiteres die Vermutung nahe, der Eßlinger Rat werde zu einer Zeit, da er selbst sich mit dem Plan einer Erneuerung seines Stadtrechts trug, sich von den Nürnbergern eine Abschrift des ihrigen erbeten haben. Nachfragen im Eßlinger Stadtarchiv und im Staatsarchiv in Nürnberg[3]) haben diese Vermutung vollauf bestätigt. Der Eßlinger Rat hat sich laut Missivenbuch 1482/85, Blatt 44 (alte Zählung XXXIII) in den ersten Tagen des August 1482 an den Nürnberger Rat gewandt mit der Bitte, ihm eine Abschrift seines vor einigen Jahren verfaßten Rechtsbuches übersenden zu wollen, da auch in Eßlingen eine Änderung des Stadtrechts geplant sei. Schon am 10. August antwortet der Nürnberger Rat laut Briefbuch vom Jahr 1482 mit der Zusage, die erbetene Abschrift

[1]) Otto Mayer, Geistiges Leben in der Reichsstadt Eßlingen vor der Reformation der Stadt — in: Württ. Vierteljahrshefte für Landesgeschichte. Neue Folge. Jahrg. 9 (1900) S. 7; ders., Die ältesten Druckschriften der einstigen Eßlinger Stadt-, Kirchen- und Schulbibliothek — ebenda Jahrg. 32 (1925/26) S. 197f.

[2]) Umgekehrt besitzt die städtische Bibliothek noch einige kirchliche Werke, z. B. einen Teil eines sehr seltenen Drucks des Konstanzer Breviers aus dem XV. Jahrhundert (Proctor 1936). Vgl. Zentralblatt für Bibliothekswesen 25 (1908) S. 117ff. (Adolf Schmidt).

[3]) Für liebenswürdige Auskunfterteilung bin ich dem Herrn Stadtarchivar Dr. E. Haffner in Eßlingen und dem Herrn Oberarchivrat Dr. A. Gümbel in Nürnberg zu Dank verbunden.

so bald als möglich herstellen und nach Eßlingen übersenden zu wollen. Daß sich die Eßlinger mit ihrem Anliegen gerade nach Nürnberg gewandt haben, ist nicht verwunderlich. Denn in der Reihe der deutschen Gemeinwesen, die gegen Ende des XV. Jahrhunderts der immer mehr als lästig empfundenen Unsicherheit des Rechtslebens durch Kodifikation ein Ende machen wollten, hatte die mächtige und reiche Handelsstadt Nürnberg als erste einen Erfolg aufzuweisen. Im Jahr 1477 hatte der Rat zu diesem Zweck eine Kommission eingesetzt, deren Arbeit bereits zu Anfang des Jahres 1479 beendet wurde. Ihr Ergebnis liegt in der noch im Jahr 1479 in Kraft gesetzten sogenannten „Reformation" vor, einer bedeutenden Kodifikation des Zivilrechts, die, Pfingsten 1484 als das erste deutsche Stadtrecht gedruckt[1]), zahlreichen anderen Gesetzgebungswerken zum Vorbild gedient hat[2]). In dem schon genannten Jahr 1482 war es zuerst, nämlich am 6. Februar, die Reichsstadt Weißenburg gewesen, die mit der Bitte um eine Abschrift des Stadtrechts an den Nürnberger Rat herantrat[3]). Ihr folgte, wie gesagt, im August die Reichsstadt Eßlingen, die indessen ihre in dem erwähnten Schreiben geäußerte Absicht nicht in dem Sinne verwirklichte, daß nach dem Nürnberger Vorgang das städtische Recht systematisch gesammelt bzw. erneuert worden wäre[4]). Denn weder das „Rote Buch" der Stadt Eßlingen, das wohl in der Mitte des XIV. Jahrhunderts angelegt wurde und dessen letzte Einträge aus der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts stammen, noch das „Statutenbuch" vom Jahr 1491 ist ein Stadtrechtsbuch im eigentlichen Sinne des Worts. Trotzdem liegen in ihnen allerdings die bedeutendsten Denkmäler des Eßlinger Stadtrechts vor, und speziell in dem Statutenbuch von 1491 werden wir die mehr oder weniger vollkommene Verwirklichung der Pläne zu erblicken haben, die neun Jahre vorher zu der Bitte an die Nürnberger um Übersendung ihres Stadtrechts geführt hatten. Doch sei dem, wie ihm wolle. An dieser Stelle ist ja nur das Kleid von Interesse, das die Nürnberger der nach Eßlingen gesandten Abschrift gegeben haben. Dieses wollen wir uns nun an Hand der Tafeln 9—11 genauer betrachten.

Die Handschrift, die sehr sauber und gut leserlich auf Papier geschrieben ist, besteht aus 24 Lagen in Folioformat, darunter 4 Lagen zu je 16, 16 zu je 12 und 4 zu je 14 Blatt, so jedoch, daß bei drei Lagen je ein Blatt — ohne Textverlust — fehlt, die Gesamtsumme also 312 — 3 = 309 Blatt ergibt. Leer sind das erste Blatt der ersten, das letzte Blatt der zweiten, sowie die ganze letzte Lage. Zwischen die

---

[1]) Von Anton Koberger in Nürnberg. Hain Nr. 13716.

[2]) Vgl. Daniel Waldmann, Die Entstehung der Nürnberger Reformation von 1479 (1484) und die Quellen ihrer prozeßrechtlichen Vorschriften — in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg. Heft 18 (1908) S. 2ff. — Emil Reicke, Geschichte der Reichsstadt Nürnberg (1896) S. 641.

[3]) Freundliche Mitteilung des H. Oberarchivrats Dr. Gümbel in Nürnberg.

[4]) Vgl. zum Folgenden: Max Häberlen, Studien zur Verfassungsgeschichte der Reichsstadt Eßlingen — in: Württ. Vierteljahrshefte für Landesgeschichte. Neue Folge. Jahrg. 21 (1912) S. 50ff.



Größe 320×220 mm

Nürnberger Lederschnittband in der Kirchenbibliothek zu Eßlingen

(Vorderdeckel)

vorletzte und letzte Lage ist ein Blatt aus einem etwa gleichzeitigen Druck eingeschoben. Das letzte Blatt der letzten Lage ist als Spiegel auf der Innenseite des Hinterdeckels festgeklebt. Vier starke Doppelbünde sind zum Heften verwendet, wozu oben und unten je ein Fitzbund tritt. Das Kapital ist an einem direkt auf den bloßen Rücken geklebten Lederstreifen angeklebt, und seine Enden sind in Bohrlöcher der Deckel eingelassen. Der Einband besteht aus zwei Holzdeckeln, die mit braunem Rindleder überzogen sind. Die Maße der Deckel sind 32 × 22 cm. In den vier Ecken beider Deckel, ebenso in ihrer Mitte, sitzen reichverzierte Metallbeschläge, die mit dünnem blaubemaltem Karton unterlegt sind, welch letzterer durch die ausgeschnittenen Stellen der Beschläge sichtbar ist. An den seitlichen Außenrändern beider Deckel sitzen die mit je drei Nägeln befestigten Metallteile zweier Schließen, deren bewegliche Teile abhanden gekommen sind. Die Lederfläche zeigt leichte Spuren des Holzwurms; eine starke dreieckförmige Beschädigung weist das Leder des Vorderdeckels auf dem rechtsseitigen Außenrande auf; zwei leichtere Beschädigungen befinden sich etwas links von diesem Rande, die eine in der oberen, die andere in der unteren Hälfte des Deckels. Der Hinterdeckel zeigt nur links von dem Mittelbeschlag leichtere Beschädigungen. Infolge der starken Erhöhung der Mittelbuckel, die in der Mitte der fünf Beschläge sitzen, hat das Lederornament beider Deckel durch Reibung im ganzen nur recht wenig gelitten. Der $8^3/_4$ cm breite, durch die erwähnten Bünde in fünf gleichgroße Felder geteilte Rücken dagegen ist stark beschädigt: das Leder ist längs dem Vorderdeckel von oben bis unten gesprungen; im Gefolge dieser Beschädigung hat sich der Lederbezug des obersten und untersten Feldes ganz, des zweitobersten und zweituntersten zum Teil abgelöst und verloren. Annähernd vollständig vorhanden ist nur das Leder des mittleren Feldes. Den Resten der übrigen Felder nach zu schließen, waren alle Felder in derselben Weise dekoriert (vgl. die Beschreibung weiter unten). Die beiden Kapitale sind erhalten, haben sich aber mehr oder weniger losgelöst.

Der *Vorderdeckel* zeigt nun die ganz hervorragende Verzierung, vorwiegend in der Technik des Lederschnitts ausgeführt, jener Technik, bei der mit Hilfe des Messers Ornamente und Figuren in das angefeuchtete Deckelleder eingeritzt oder eingeschnitten und durch verschiedene Methoden zu reliefartiger Wirkung erhoben wurden[1]). Wo in der folgenden Beschreibung dieser Schauseite des Bucheinbands nicht ausdrücklich gesagt ist, daß Pressung mit Einzelstempeln vorliege, ist immer Lederschnitt-Technik gemeint. Durch zwei den Deckelrändern entlang laufende $^1/_2$ cm von einander entfernte Blindlinien, die mit dem Streicheisen hergestellt sind, ist ein äußerer Rahmen geschaffen. In diesem Rahmen sind im Abstand von etwa $^1/_2$ cm abwechslungsweise zwei kleine Stempelchen (ein Sechs-

[1]) Vgl. Hans Loubier, Der Bucheinband von seinen Anfängen bis zum Ende des XVIII. Jahrhunderts (= Monographien des Kunstgewerbes Bd. 21/22) 2. Aufl. (1926) S. 69.

Punkt-Stempel (Tafel 11a) und ein trapezförmiger Stempel mit kleinen Blüten (b) blind eingedrückt. Fächerartige blinde Stempelpressungen (d) sitzen an den Enden der vier Bünde und nehmen hier, noch weiter ins Innere der Deckelseite eingreifend, den Platz der eben genannten kleinen Stempel ein. An den genannten Rahmen schließt sich nach innen an den beiden Seitenrändern und am unteren Rande ein zweiter, links $2^1/_2$ cm, unten und rechts $3^1/_2$ cm breiter Rahmen an, der auf seiner inneren Seite wiederum durch eine Blindlinie abgegrenzt wird. Der vom Beschauer aus betrachtet linksseitige Rahmen ist fast ganz durch ornamentales Ranken-, Blatt- und Blütenwerk in Lederschnitt-Technik ausgefüllt. Nur am oberen und unteren Ende ist in der Nähe der Eckbeschläge je zweimal ein kleiner Sieben-Punkt-Stempel (c) blind eingeschlagen. Der rechtsseitige Rahmen zeigt in der zwischen den beiden Schließenteilen liegenden Fläche gleichfalls kunstvolles ornamentales Ranken-, Blatt- und Blütenwerk, während die kleinen Zwischenräume zwischen den Schließenteilen und den Eckbeschlägen durch ein ganz einfaches eingeritztes Ornamentmuster ausgefüllt werden. In den unteren Rahmen sind die Worte „O Maria" mit gotischen Minuskelbuchstaben eingeschnitten; dieses Feld muß wohl als der am wenigsten gelungene Teil der Deckelverzierung bezeichnet werden. An diese Fläche schließen sich in der Richtung auf die Mitte des Deckels drei weitere je $2^1/_4$ cm breite und durch einen schmalen erhabenen Steg gegen einander abgegrenzte Flächen an, in die mit humanistischen Kapitalbuchstaben die Worte „Reformacio iudicii imperialis civitatis Nurenbergensis" eingeschnitten sind. Die noch übrige rechteckige Fläche, die sich bis zum oberen schmalen Rahmen erstreckt, weist keine weitere Linieneinteilung auf. Die größere obere Hälfte wird durch eine Gruppe von drei in Form eines Dreipasses einander zugeordneten kreisrunden Reifen ausgefüllt, deren Peripherien an den Berührungsstellen unterbrochen sind und in ornamentalen Verschlingungen endigen. Die $^1/_2$ cm breiten Reifen sind mit zwei kleinen dicht aneinandergereihten Blindstempelchen besetzt, nämlich dem Sieben-Punkt-Stempel (c) und dem trapezförmigen Stempel (b). In die Fläche des oberen Kreises ist der doppelköpfige Reichsadler eingeschnitten, von den beiden unteren symmetrisch stehenden Kreisen enthält der linksseitige das Hauptsiegel[1]) der Stadt Nürnberg (Adler mit ausgebreiteten Flügeln und einem Frauenkopf), der rechtsseitige das Wappen der Stadt Nürnberg (gespaltener Schild, rechts [heraldisch gesprochen] halber Adler, linke Hälfte sechsmal schrägrechts geteilt). Zu beiden Seiten des oberen Kreises ist die Jahreszahl 1482, geteilt in 14 und 82, eingeschnitten. Sie bezeichnet nach dem oben Ausgeführten ganz zweifellos die Entstehungszeit des Einbandes. In dem übrigen Raum der von den Kreisen gebildeten Zwickel ist ornamentales Rankenwerk angeordnet. In der unteren Hälfte der in Rede stehenden Fläche erblickt man zu

[1]) Vgl. G. A. Seyler, Das Wappen und die Siegel der H. R. R. Stadt Nürnberg — in: Deutscher Herold 1 (1870) S. 26—29.

Nürnberger Lederschnittband in der Kirchenbibliothek zu Eßlingen
(Hinterdeckel und Rücken)



beiden Seiten des Metallbeschlags je eine männliche Figur, von denen die linksseitige ein Schießinstrument auf einen von der rechtsseitigen Figur gehaltenen Schild richtet. Die noch übrigbleibenden Flächenstücke sind wiederum mit ornamentalem Ranken-, Blatt- und Blütenwerk ausgefüllt. Der Hintergrund sämtlicher in der Lederschnitt-Technik gegebenen Verzierungen, die noch eine weitere Bearbeitung mit dem Modelliereisen erfahren haben, ist zur Erhöhung der Reliefwirkung mit der Perlpunze niedergedrückt. Teilweise ist das Relief so stark, daß es vielleicht erst durch Tieferlegung des Hintergrundes mittels Ausschneiden, dem die Punzung dann erst gefolgt wäre, und durch Unterschneiden der Ornamente und Heraufdrücken der Ränder gewonnen worden ist.

Die Verzierung des *Rückens* (Tafel 10), die in allen 5 Feldern dieselbe gewesen zu sein scheint, ist durchaus mit Stempeln blind ausgeführt. Auf dem Kamm der Bünde verläuft eine Blindlinie. Die Grenze des Rückens gegen die beiden Deckel hin wird durch je drei Blindlinien gebildet. In einem Abstand von 1/2 cm von der innersten Blindlinie folgt je ein Blindlinienpaar. Auf dem dadurch abgegrenzten schmalen Rahmen ist ein kleiner Blütenstempel (g) je dreimal eingedrückt. Parallel den Bünden und unmittelbar anschließend an sie verläuft je eine Blindlinie. An die Mitte einer jeden der vier Seiten des auf diese Weise gebildeten Rechtecks schließt sich, mit dem Kopf gegen die Mitte der Fläche gerichtet, der Abdruck eines sogenannten Kopfstempels (i) an. In der Mitte des Feldes ist ein Zehn-Punkt-Stempel (h) eingedrückt.

Der *Hinterdeckel* (Tafel 10) ist, wie der Rücken, durchaus mit Blindpressung verziert. Der äußere, 1/2 cm breite Rahmen ist derselbe wie auf dem Vorderdeckel. Auch der fächerartige Stempel (d) als fingierte Fortsetzung der Bünde kehrt wieder. Weiterhin weicht jedoch die Einteilung des Hinterdeckels von der des vorderen ab. Zwar stimmt der linksseitige und untere (je 3 1/2 cm breite) und der rechtsseitige (2 1/2 cm breite) Rahmen mit dem Vorderdeckel noch überein. Aber während auf dem Vorderdeckel der breite Rahmen nur drei Seiten umschließt, setzt er sich auf dem Hinterdeckel auch längs der oberen Kante, und zwar in der Breite von 3 1/2 cm fort. Dieser sich um den ganzen Deckel herumziehende Rahmen enthält ein fortlaufendes Ornament, dessen immer sich wiederholendes Muster zusammengesetzt ist aus einer großen Blüte und drei Ranken, an deren Enden sich kleine Blütchen befinden. Bei oberflächlicher Betrachtung könnte man zunächst versucht sein, dieses Muster mit einer Rolle hergestellt zu denken, was ja in der in Rede stehenden Zeit insofern durchaus nicht unmöglich wäre, als für Johannes Richenbach schon in den sechziger und siebziger Jahren des XV. Jahrhunderts die Verwendung von Rollen nachgewiesen ist[1]). Messungen mit dem

[1]) Vgl. Otto Glauning, Ein Beitrag zur Kenntnis der Einbände Johann Richenbachs — in: Die Bibliothek und ihre Kleinodien. Festschrift ... der Leipziger Stadtbibliothek, hrsg. von Joh. Hofmann (1927) S. 102.

Zirkel nötigen aber doch dazu, die Verwendung von Einzelstempeln anzunehmen, und bei ganz genauer Betrachtung entdeckt man, daß die Ranken bei den einzelnen Wiederholungen des Musters nicht ganz in derselben Weise aneinandergesetzt sind. Das Muster ist somit hergestellt mit drei Stempeln, einem großen Blütenstempel (e), einem Rankenstempel (f) und dem kleinen kreisrunden Sieben-Punkt-Stempel (c), welch letzterer je an die beiderseitigen Ausläufer des Rankenstempels angesetzt ist. Das große Mittelfeld, durch drei Blindlinien gegen den soeben besprochenen Rahmen abgegrenzt, ist durch entsprechende Aneinanderreihung eines Kopfstempels (k), dessen Basis geschweift und dessen Kopf gespalten ist, in rautenförmige Felder eingeteilt, und zwar so, daß vier vollständige und acht halbe Rautenfelder entstehen, von welch letzteren die beiden je an die obere und untere Bordüre grenzenden quer halbiert, die beiden je an die links- und rechtsseitige Bordüre grenzenden dagegen längs halbiert erscheinen. In die Rautenfelder sind dann weiterhin folgende Stempel eingeordnet: ein großes stilisiertes Blumenornament (m), und zwar zweimal ganz und viermal halb, nämlich längs gespalten, und jeweils mit dem fächerartigen Stempel (d) als Krönung, ferner ein zweites großes stilisiertes Blumenornament (n), zweimal ganz und viermal horizontal zu etwa zwei Dritteln geteilt[1]), und viermal mit dem fächerartigen Stempel (d) als Krönung; sodann ein achtzackiger Stern (l) und endlich der kleine Blütenstempel (g).

Eine Vergleichung der Liste der soeben beschriebenen und auf Tafel 11 in wirklicher Größe abgebildeten Stempel mit den von *Hermann Herbst*[2]) auf seiner Tafel 8 abgebildeten Stempeln zeigt, daß auf unserem Bande durchweg andere Einzelstempel verwendet sind als in der von Herbst der Buchbinderwerkstätte des Maïr zugewiesenen Gruppe von 11 Nürnberger Lederschnittbänden aus den Jahren 1472 bis 1492. Lediglich bei den Metallteilen der Schließen ergibt sich eine Übereinstimmung: das Ornament des Schließenteils auf dem Vorderdeckel unseres Bandes (s. Tafel 9) ist offenbar völlig identisch mit dem entsprechenden Schließenteil auf dem dritten von *Herbst*[3]) behandelten Bande, dessen Vorderdeckel bei *Mitius*[4]) abgebildet ist. Auch das Ornament auf dem Schließenteil des von *M. J. Husung* in dem Aufsatz „Über den sogenannten jüdischen Lederschnitt“[5]), als Nr. 7 beschriebenen, im Jahre 1468 von dem Ulmer Juden Meïr in

---

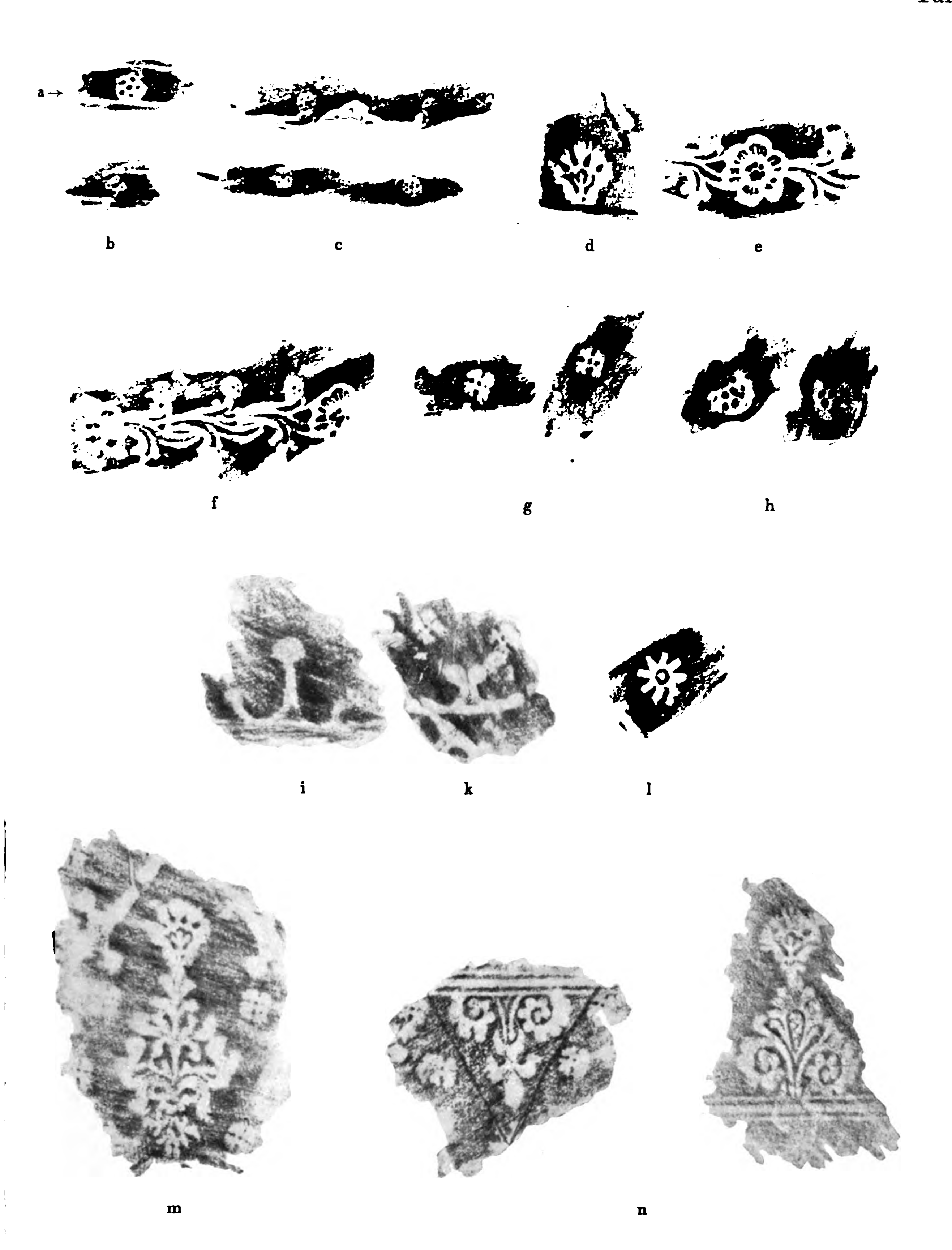
[1]) Von dem Stempel n erscheinen anschließend an die obere Bordüre die unteren zwei Drittel, anschließend an die untere Bordüre die oberen zwei Drittel. Da der Abdruck des ganzen Stempels teilweise durch das Mittelbeschläg verdeckt ist, mußten bei den Abreibungen die Teilwiedergaben benutzt werden.

[2]) Hermann Herbst, Nürnberger Lederschnittbände — in: Die Bibliothek und ihre Kleinodien. Festschrift der Leipziger Stadtbibliothek (1927) Tafel VIII (bei S. 89).

[3]) A. a. O. S. 85.

[4]) Otto Mitius, Fränkische Lederschnittbände des XV. Jahrhunderts (= Sammlung bibliothekswissenschaftl. Arbeiten. Heft 28. Leipzig 1909.) Tafel XI.

[5]) Soncino-Blätter. Beiträge zur Kunde des jüdischen Buches 1 (1925/26) S. 38 und Tafel 2, ferner ebenda S. 197f., wo Husung unter der Überschrift „Ein jüdischer Lederschnittkünstler“ den auf S. 38 dem XVI. Jahrhundert zugeschriebenen Band auf Grund archivalischer Nachrichten dem Jahre 1468



Stempel a—n auf dem Nürnberger Lederschnittband in der Kirchenbibliothek zu Eßlingen

Nürnberg hergestellten Bandes zeigt dieselbe Zeichnung, nur scheint ein kleiner Streifen in vertikaler Richtung weggeschnitten zu sein. Doch ist ja dadurch über etwaige gemeinsame Buchbinderwerkstätte nichts ausgesagt sondern lediglich über den Bezug der Metallstücke aus derselben Metallwerkstätte. Unser Lederschnittband kann somit nicht aus der von *Herbst*[1]) festgestellten Mairschen Buchbinderwerkstätte hervorgegangen sein. Es kann sich höchstens um die Frage handeln, ob der Lederschnittkünstler bei unserem Bande einerseits und den übrigen oder einigen der übrigen bekannten Nürnberger Lederschnittbände andererseits identisch ist, wobei vorauszusetzen wäre, daß in der Buchbinderei nur das Binden der Bücher im engeren Sinne sowie die Verzierung mit Stempelpressung ausgeführt, sodann aber die Bände zum Zweck der Verzierung mit Lederschnitt dem eigentlichen Lederschnittkünstler übergeben worden wären[2]). Zu dieser Annahme, wonach sich also die Arbeit auf zwei Werkstätten verteilt hätte, will allerdings die bei unserem und einigen anderen Bänden vorliegende Tatsache nicht stimmen, daß der Vorderdeckel außer dem Lederschnitt auch Blindpressung aufweist, die mit denselben Stempeln ausgeführt ist, die auch auf dem durchaus blindgepreßten Rückendeckel verwendet sind (vgl. die obige Beschreibung). Diese Tatsache nötigt doch wohl dazu, den Hersteller des Lederschnitts innerhalb der eigentlichen Buchbinderwerkstätte zu suchen, was ja auch *Herbst* am angeführten Ort S. 94 annimmt. Auf Ähnlichkeiten im Entwurf der Lederschnittarbeiten unseres Bandes und einiger der andern Nürnberger Bände darf wohl noch hingewiesen werden: der Dreipaß mit Wappen kommt auf dem in Wien[3]) befindlichen Bande vor, das Nürnberger Wappen finden wir auf dem in München[4]) befindlichen Bande, zwei im Kampf einander gegenüberstehende Männer sehen wir auf dem in Erlangen[5]) befindlichen Bande; es soll aber daraus natürlich kein Schluß auf die Identität des Künstlers gezogen werden. Die Entscheidung der Frage, welcher Rang in künstlerischer Beziehung in der Reihe der bekannten Nürnberger Lederschnittbände dem unsrigen zukommt, soll dem zünftigen Kunsthistoriker überlassen bleiben. Doch wird auch der Laie bei der Vergleichung den Eindruck haben, daß unserem Bande nicht gerade die allererste Stelle einzuräumen ist. Trotzdem wird niemand dem Schöpfer des letzteren hohes Lob versagen. Und wenn *Hans Lou-*

---

zuweisen kann. — Ob die Maße der oben behandelten Schließenteile genau übereinstimmen, kann den vorliegenden Abbildungen allerdings nicht mit Sicherheit entnommen werden.

[1]) A. a. O. S. 93. — Herbst nimmt in seinem (1927 erschienenen) Aufsatze auf den von Husung im Jahrgang 1925/26 der Soncinoblätter festgelegten Lederschnittkünstler Meïr keinen Bezug; vielleicht konnte ihm bei Abfassung und Druck seines Aufsatzes der Husungsche Aufsatz noch nicht bekannt sein.

[2]) Dies ist die Meinung Husungs; vgl. Soncinoblätter 1, S. 197f.

[3]) Bucheinbände der K. K. Hofbibliothek. Mit Einleitung von Theodor Gottlieb (1910) Nr. 81. — Loubier a. a. O. S. 74, Abb. 68.

[4]) Husung a. a. O. 1 (1924/25) S. 38 und Tafel 2.

[5]) Mitius a. a. O. S. 8 und Tafel II.

bier[1]) urteilt, daß die mittelalterlichen Lederschnittbände sowohl durch ihre echt ledermäßige Technik als durch ihre kraftvollen, dekorativ behandelten Zeichnungen zu den schönsten Einbanddecken aller Zeiten gehören, so dürfen wir die Eßlinger Kirchenbibliothek dazu beglückwünschen, daß sie ein würdiges Beispiel dieser Einbandtechnik aus derjenigen Stadt ihr eigen nennen kann, deren Erzeugnissen der genannte Fachmann[2]) unter allen bisher bekanntgewordenen Lederschnittbänden die Palme zuerkennt.

[1]) Der Bucheinband 2. Aufl. S. 70.
[2]) A. a. O. S. 73.

NEUES ÜBER JOHANNES RICHENBACH

VON JOSEF REST, FREIBURG I. BR.

MIT 6 ABBILDUNGEN AUF 5 TAFELN

„PER me Joh. Richenbach capellanum in Gyslingen illigata." Sind diese Worte, die auf dem Rückendeckel der von Richenbach gebundenen Bücher stehen, nicht recht ungewöhnlich? Soll dieses stark betonte persönliche Herausstellen seines Namens andeuten, daß Richenbach auch nach Weggabe der Bände an andere, deren Namen er auf dem Vorderdeckel einprägte, sich ein gewisses Anrecht wahren wollte, wenn auch nur im Gedächtnis der neuen Besitzer? Wer war Johannes Richenbach, wer die Personen, die auf den Einbänden genannt werden, in welchen Beziehungen mögen sie zu ihm gestanden haben und auf welche Weise gelangten die von Richenbach gebundenen Bände in deren Besitz?

Es sind dies Fragen, die wir heute noch nicht alle beantworten können. Eines aber dürfte jetzt schon feststehen, daß wir in Richenbach keinen Berufsbuchbinder zu sehen haben, sondern daß er vor allem als bibliophiler Buchkünstler im weiteren Sinne anzusprechen ist. Die Betrachtung der beiden bisher unbekannten Salzburger Bibelbände, in denen Hunderte von Holzschnittinitialen so farbenfroh und abwechslungsreich voll feinsten künstlerischen Empfindens ausgemalt sind und die meines Erachtens ebenfalls von Richenbachs Hand stammen, müssen unsere Blicke in Zukunft auch auf das Innere der von ihm gebundenen Bücher lenken, wenn wir seinem Schaffen vollauf gerecht werden wollen.

Richenbachs Persönlichkeit stand bisher ziemlich im Hintergrund der Forschung. Als um die Jahrhundertwende sein Name in Verbindung mit dem des Nürnberger Dominikaners Conrad Forster zum erstenmal in größerem Zusammenhange genannt wurde, geschah dies vor allem im Hinblick auf die Frage, inwieweit das von diesen beiden Buchbindern geübte Verfahren der Benutzung von Buchstabeneinzelstempeln Gutenbergs Erfindung beeinflußt haben könnte. Für die Geschichte des Buchdrucks verblieb es bis heute bei der Fragestellung. Die Einbandforschung hingegen ist durch jenen Aufsatz Franz Falks[1]) bedeutungsvoll angeregt worden und durch das erfreuliche Zusammenarbeiten einer Reihe von Bucheinbandforschern ist es gelungen, fortlaufend die Kenntnis über Richenbach zu verbreitern, so daß Glauning auf Grund des Studiums von 20 Bänden einen vorläufigen Abschluß geben konnte[2]).

---

[1]) Falk, F.: Der Stempeldruck vor Gutenberg in: Festschrift zum 500jährigen Geburtstag Gutenbergs 1900. Leipziger Ausgabe. S. 73ff.

[2]) Ein Beitrag zur Kenntnis der Einbände Johann Richenbachs in: Die Bibliothek und ihre Kleinodien. Festschrift zum 250jährigen Jubiläum der Leipziger Stadtbibliothek. Leipzig 1927. S. 95—112.

Wir dürfen annehmen, daß Richenbach aus Geislingen selbst stammt[1]), einer Stadt, die heute gegen 7000 Einwohner zählt und der Hauptort des gleichnamigen württembergischen Oberamts ist. Seine Vorfahren stammten wohl aus einem der benachbarten Dörfer Reichenbach, nach dem sie dann bei der Übersiedelung nach Geislingen benannt wurden. Die Aufschriften auf Richenbachs Einbänden ergeben als Zeitspanne seiner Buchbindertätigkeit in Geislingen das Jahrzehnt von 1467 bis 1477. Auf Grund des Inhalts der einzelnen Bände, seien es Bemerkungen oder Schlußschriften in den Handschriften oder Drucken, lassen sich diese Grenzen nach oben und unten erweitern, so daß wir aus den Bänden selbst auf eine Tätigkeit zwischen den Jahren 1466 und 1485 schließen können.

Diese Zeit deckt sich nun ziemlich genau mit den Jahren, die er überhaupt als Kaplan in Geislingen zugebracht hat. Die Nachrichten darüber geben uns die Proklamationsprotokolle der Diözese Konstanz, welche sich heute, wenn auch nicht mehr ganz vollständig erhalten, im Erzbischöflichen Archiv in Freiburg befinden[2]). In regestenartiger Kürze verzeichnen diese Bücher das Datum der Verleihung der Pfründe, deren Namen, die Namen des neuen und des alten Pfründenbesitzers, die Ursache des Freiwerdens der Pfründe und den Namen des Patrons, der dem Bischof den neuen Pfründenbesitzer präsentiert hat. So fand ich dort folgende zwei sich auf Richenbach beziehende Eintragungen:

1. *[1463] Die predicta [xxii. sept.] institutus est Johannes Richenbach, presbiter, ad altare Omnium Sanctorum in ecclesia parochiali opidi Gislingen, vacantem ex morte Jacobi Wintter et per providum Lucam Sattler opidanum opidi Gislingen presentatum*[3]).

2. *[1486] Die sexta septembris institutus est Johannes Schellkopf ad altare Omnium Sanctorum in ecclesia parochiali Gislingen, situm vacuum per mortem quondam Johannis Richenbach. Per providum Lucam Sattler opidanum opidi Gislingen litteratorie praesentatus*[4]).

Hiernach hat Richenbach am 22. September 1463 die Kaplaneipfründe auf dem Allerheiligenaltar in der Pfarrkirche zu Geislingen erhalten, die durch den Tod Jacob Winters frei geworden war. Präsentiert wurde er dem Bischof von Konstanz durch den Geislinger Bürger Lucas Sattler. Aus der zweiten Notiz ersehen wir, daß Richenbach um die Mitte des Jahres 1486 gestorben sein muß, da am 6. September dieses Jahres sein Nachfolger Johannes Schellkopf in die

---

[1]) Ein Namensvetter, Bernhardinus Richenbach, der im Jahre 1478 in Tübingen immatrikuliert wurde, stammt ebenfalls aus Geislingen. Vgl. Hermelink, H.: Die Matrikeln der Universität Tübingen Bd. 1 (Stuttgart 1906) S. 20.

[2]) Ich danke auch an dieser Stelle dem Erzbischöflichen Archivar, Herrn Geistl. Rat Körner, für die liebenswürdige Beihilfe bei den Nachforschungen, ebenso Herrn Geistl. Rat Dr. K. Rieder, dem zukünftigen Herausgeber der Protokollbücher.

[3]) Protocolla proclamationum et investiturarum 1463—1468 fol. 10a.

[4]) l. c. 1486—1493 fol. 9a.

Allerheiligenaltarpfründe eingewiesen wurde und erfahrungsgemäß die Vakanz nie länger als vier Wochen dauerte.

Richenbach hat demnach bis zum Ende seines Lebens die Buchbinderkunst ausgeübt und nicht etwa nur als junger Kaplan, wie Loubier einmal vermutete [1]). Ein Kaplan der damaligen Zeit war keineswegs ein untergeordneter Gehilfe des Pfarrers, wie heute etwa der Vikar, den man ja vielerorts auch als Kaplan bezeichnet. Im Mittelalter, vor allem aber in den Zeiten der Vorreformation, hatte jede bedeutendere Kirche eine größere Reihe von selbständigen Kaplaneien, deren Inhaber meist bis an ihr Lebensende im Besitz dieser Pfründen blieben. So war es auch in Geislingen zur Zeit Richenbachs und bei Richenbach selbst.

Einen guten Einblick in die damaligen kirchlichen Verhältnisse der Konstanzer Diözese geben uns die sogenannten Subsidienregister der Bischöfe von Konstanz [2]). Es ergibt sich daraus, daß in Geislingen selbst neben der eigentlichen Stadtpfarrkirche 11 Kaplaneipfründen bestanden, teils auf Altären und an Kapellen der Pfarrkirche, teils auf solchen des Spitals und anderer Kapellen der Stadt.

Auch über das Einkommen der Pfründen geben uns die genannten Steuerregister Auskunft. Es betrug in der Regel zwischen 37 und 42 Pfund. Die Kaplanei auf dem Allerheiligenaltar der Stadtpfarrkirche, welche Richenbach innehatte, wird stets mit 38 Pfund eingeschätzt. Die Verpflichtungen, welche eine solche Pfründe dem Inhaber auferlegte, waren nicht allzu drückend; sie bestanden in der Hauptsache aus dem Lesen der hl. Messe an bestimmten Tagen der Woche, in der gelegentlichen Spendung der Sakramente und in Krankenbesuchen. Richenbach hatte demnach reichlich Zeit, neben seinen geistlichen Obliegenheiten sich der Kunst des Buchbindens zu widmen.

Leider ist es mir bisher nicht geglückt, weitere Nachrichten über Richenbach zu ermitteln. Es ist vor allem bedauerlich, daß wir nichts über seine Jugend und seine Studienzeit wissen, denn damit wäre auch ein Anhaltspunkt über sein Geburtsjahr gewonnen [3]). Wenn, wie ich annehmen möchte, die im Jahre 1463 verliehene Geislinger Pfründe seine erste geistliche Stelle war, so dürfte er damals ungefähr 25 Jahre alt gewesen sein. Er müßte demnach frühzeitig, etwa im Alter von 48 Jahren, gestorben sein.

Soviel über Richenbach selbst. In gedrängter Kürze sollen nun die Namen der auf oder in den Richenbachbänden genannten Personen zusammengestellt werden,

---

[1]) Zbl. f. Biblw. 35 (1918) S. 132.

[2]) Veröffentlicht von Zell und Burger im Freiburger Diözesanarchiv Bd. 24—27 (Freiburg 1895 bis 1899) und von Rieder, ebenda N. F. 8 (1907).

[3]) Nicht unerwähnt möchte ich lassen, daß im Wintersemester 1451 an der Universität Leipzig ein Johannes Gislingen immatrikuliert wurde; wenn damit auch keineswegs sicher auf Richenbach geschlossen werden kann, so soll doch darauf hingewiesen werden, daß dieser Eintrag der Zeit nach wohl für Richenbach passen würde, wenn man annimmt, daß er 1463 seine erste Anstellung als Geistlicher erhalten hat. Vgl. Erler, G.: Matrikel d. Univers. Leipzig Bd. 1 (Leipzig 1895) S. 176.

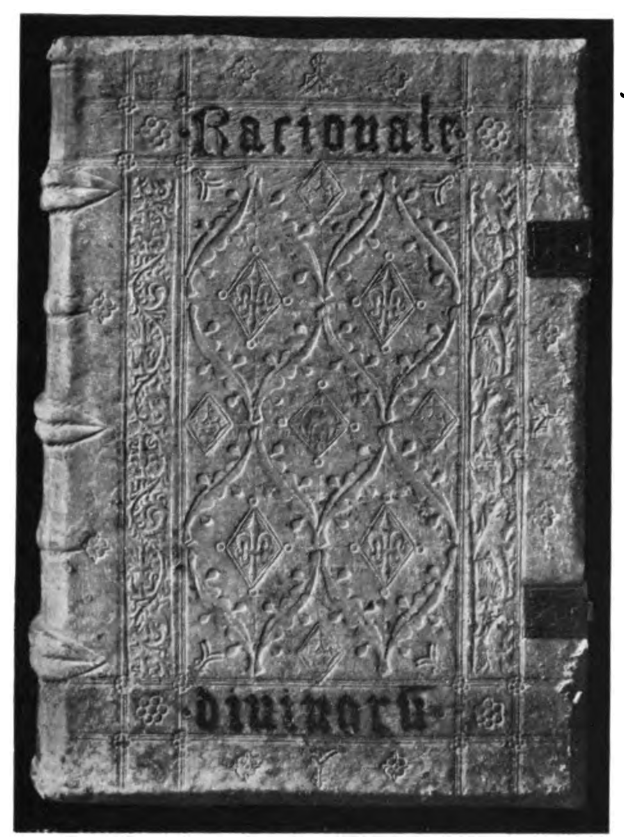
um einen Überblick zu bekommen über seinen Wirkungskreis. Beginnen wir mit Geislingen. Einen der frühesten Bände, Nr. 6 in der von Glauning aufgestellten Liste, eine Eggesteinbibel, hat Richenbach im Jahre 1468 für seinen Stadtpfarrer gebunden. Auch der Band Nr. 17 dürfte einem Geislinger gehört haben, einem dem Namen nach bisher Unbekannten, der im Jahre 1474 Kantor der dortigen Lateinschule war. Die Annahme Schlechts[1]), daß der Besitzer die gleichzeitige Handschrift, welche eine reichhaltige Sammlung kirchlicher Hymnen enthält, nach seiner Übersiedlung nach Geislingen habe binden lassen, hat sehr viel Wahrscheinlichkeit für sich; das von Glauning angenommene Datum wäre demnach etwas herabzurücken. Ebenfalls für einen Geislinger wurde der Band Nr. 4 gebunden, ein kostbares Blockbuch, dessen Besitzer im Jahre 1467 Lektor im Franziskanerkloster in Ulm war. Auch der Band Nr. 11, aus dem Glauning eine Reihe von zum Teil schwer lesbaren und infolge von Abbröckelung des Papiers nur lückenhaft erhaltener Eintragungen mitgeteilt hat, dürfte einem Geislinger Bekannten Richenbachs gehört haben. Ich glaube ihn mit der Person des Nikolaus Sattler aus Geislingen identifizieren zu können, der am 17. März 1480 die Pfarrkirche in Feldstetten zugewiesen erhielt und am 15. Juli 1489 Stadtpfarrer in Owen im Dekanat Kirchen wurde[2]).

Eine größere Anzahl von Besitzern Richenbachscher Bände wohnte in Gmünd. An erster Stelle ist hier zu nennen der Rektor der dortigen Schule, für den im Jahre 1469 der Band Nr. 1 gebunden worden ist. Nach Gmünd gehören auch die Bände Nr. 2 und 3 und zwar sind beide meines Erachtens für den der Gmündener Patrizierfamilie Ruch angehörenden Georg Ruch gebunden worden. Die Tatsache, daß beide Bände Mentelindrucke enthalten, beide Augustinausgaben und zwar gerade die Bücher, die fast stets zusammen genannt, gekauft und auch vielfach in einen Band zusammen gebunden wurden, lassen die Vermutung fast zur Gewißheit werden, daß Richenbach die beiden Bände für den jungen angehenden Studenten gebunden hat kurz bevor dieser die Universität Heidelberg bezog. Band Nr. 7 ist für Bartholomäus Scherenbach gebunden, der im Jahre 1490 als Kaplan der St. Helenakaplanei in Gmünd gestorben ist. Band Nr. 9 gehörte dem Magister Bartholomäus Stolz aus Gmünd. Das von Glauning angesetzte Datum der Herstellung, 1470, kann durch die Tatsache, daß Stolz erst am 18. März 1471 in Heidelberg den Magistergrad erwarb, etwas weiter heruntergerückt werden, so daß der Band, auf dem zum erstenmal der Rautenrankenstempel Verwendung fand, vielleicht an die erste Stelle der zweiten Gruppe zu setzen wäre. Marcus Wolf aus Gmünd, ein Verwandter der Familie Ruch, der Besitzer des Bandes Nr. 16,

---

1) Jahrbuch des Histor. Vereins Dillingen. 9 (1896) S. 247.

2) Protocolla proclamationum 1479—1485 fol. 17b und ebenda 1486—1493 fol. 67a. Die genaueren Belege für diese und andere persönliche Nachweisungen über Besitzer von Richenbachbänden werde ich auf Wunsch der Schriftleitung des Jahrbuchs an anderer Stelle geben. Für liebenswürdige Auskunft bin ich Herrn Geheimrat Dr. Freys in München zu großem Danke verpflichtet.



Größe 303 × 213 mm

Abb. 1



Abb. 2

Einband von Johann Richenbach

in der Fürstl. Fürstenbergischen Hofbibliothek zu Donaueschingen

Ulm 1485

(Vorder- und Hinterdeckel)



starb in Gmünd im Jahre 1482 als Inhaber einer Kaplaneipfründe im dortigen Spital.

Die Tatsache, daß gerade aus Gmünd so viele Besitzer von Richenbachbänden bekannt sind, ist weniger erstaunlich, wenn man an die damalige Bedeutung der bekannten freien Reichsstadt denkt. Es können aber auch noch verwandtschaftliche Beziehungen zwischen Richenbach und Gmünd bestanden haben, denn von einer Familie Richenbach in Gmünd wurden im XVI. Jahrhundert zwei Söhne auf die Universität Tübingen geschickt[1]).

Die bisher genannten Namen weisen auf einen bestimmten Kreis von geistlichen Personen hin, für die Richenbach seine Bände geschaffen hat. Glauning konnte dann im Nachtrag zu seinem Aufsatz auf zwei Einbände hinweisen, welche Paul Adam in der Fürstlich Fürstenbergischen Hofbibliothek in Donaueschingen gefunden hatte. Aus dem einen derselben, dem Band Nr. 22, der für die Gräfin von Helfenstein gebunden wurde, ersehen wir aber, daß Richenbacheinbände keineswegs nur von seinen geistlichen Bekannten begehrt waren. Die Vermittlung allerdings zwischen Richenbach und der Gräfin wird auch hier in den Händen eines Geistlichen gelegen haben, jenes Otmar Roser in Wiesensteig, der die von Richenbach 1470 gebundene Handschrift, enthaltend Niders 24 Goldene Harfen, im Auftrag der genannten Gräfin Agnes von Helfenstein im Jahre 1464 geschrieben hatte. Die Grafen von Helfenstein hatten ihr Schloß in dem ungefähr 20 km südwestlich von Geislingen gelegenen Dorf Wiesensteig, in dessen Pfarrkirche auch ihre Familiengruft war. Der aus den bischöflichen Steuerregistern bekannte Otmar Roser stammte aus dieser Gemeinde und war dann später von den Helfensteinern auf die Frühmeßpfründe in dem zwischen Wiesensteig und Geislingen gelegenen Dorf Reichenbach präsentiert worden.

Die Umschriften bei diesem Band gestaltete Richenbach anders als er es sonst zu tun pflegte. Im Hinblick auf die Besitzerin und wohl auch auf den deutschen Inhalt wählte er eine deutsche Fassung, ja er versuchte diese sogar in gereimte Verse zu kleiden. Auf dem Vorderdeckel lesen wir:

Das Buch ist alain
der hochborne greffin zu helfenstain

und auf dem Rückendeckel:

hat gemacht
ze Gislingen Richenbach
da man zalt firwar
1470 iar.

Über einen weiteren Richenbachband, ich gebe ihm die Zahl 24, hatte schon

[1]) Caspar Richenbach de Gamundia, immatrikuliert 1513, und Johannes Richenbach de Gamundia, immatrikuliert 1526. Vgl. Hermelink Bd. 1 S. 195 und 255.

Winship[1]) im Jahre 1910 berichtet, er war aber bisher allen Richenbachforschern entgangen, bis Goldschmidt[2]) in seinem vor kurzem erschienenen Einbandwerk wieder auf ihn aufmerksam machte. Der Band enthält einen Mentelindruck, Paulus de Sancta Maria: Scrutinium scripturarum. Die Umschrift lautet auf dem Vorderdeckel nach Winships Angabe: Scrutinium scripturarum pro fratre Sysella, professo in Adelberg, und auf dem Rückendeckel: Illigatus in Gyslingen 1470 per me Richenbach. Demnach ist dieser Band für einen vorerst sonst nicht nachweisbaren Mönch[3]) im Kloster Adelberg gebunden worden, das ungefähr 22 km nordwestlich von Geislingen liegt. Die Lesung Sysella scheint mir jedoch wenig einleuchtend. Ich möchte vielmehr annehmen, daß dort steht: „Syseller", daß dieser Frater Syseller aus dem zwischen Adelberg und Geislingen liegenden Dorf Süßen stammt und im Kloster nach seinem Heimatsort kurz Bruder Syseller genannt wurde.

Hinweise auf einen frühen Besitzer, wenn auch nicht einen ursprünglichen, gibt ein Eintrag[4]) in Band Nr. 8; derselbe lautet: „S M D S Michael Haydecker a sacris in trackhenstain me mancipio habet" und besagt wohl, daß der Besitzer damals Geistlicher in Drackenstein, einem ungefähr 20 km südwestlich von Geislingen gelegenen Dorf gewesen ist. Michael Haidecker stammte aus dem oben schon einmal genannten Dorf Wiesensteig und wurde im Jahre 1539 in Tübingen immatrikuliert[5]).

Außer den eben aufgezählten sind noch drei weitere Bände mit Besitzvermerken vorhanden, von denen der eine für Johannes Spett, der andere für Georius Kegler gebunden wurde. Letzteren konnte ich nicht nachweisen; auf den Namen Johannes Spät bin ich zwar in gleichzeitigen Quellen öfters gestoßen, es war mir jedoch bisher nicht möglich, zwischen den Trägern dieses Namens und Richenbach Verbindungslinien zu ziehen. In dem Johannes Negelin, für den im Jahre 1469 der Band Nr. 10 gebunden wurde, glaube ich den im Jahre 1463 in Freiburg immatrikulierten Johann Negelly aus Ehingen erkennen zu können.

In allerneuester Zeit wurden zwei weitere, bisher unbekannte Richenbachbände gefunden, und zwar in der Studienbibliothek in Salzburg von Herrn Direktor v. Frisch, der mich auf die beiden Bände aufmerksam machte, sie mir zur Ein-

---

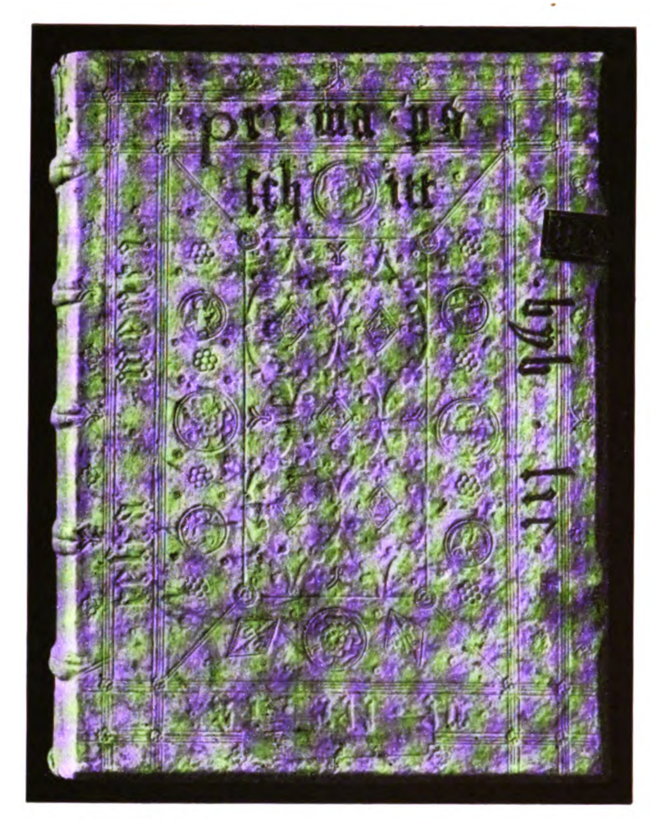
[1]) Winship, G. P.: A List of books printed in the 15. cent. in the John Carter Brown Library. Oxford 1910, beigegeben dem Werke von: Pollard, A. W.: Catalogue of books merly from the presses of the first printers . . . collected by Rush C. Hawkins. Oxford 1910. No. V auf Seite 6.

[2]) Goldschmidt, E. Ph.: Gothic & Renaissance Bookbindings exemplified and illustrated from the author's collection Bd. 1 (Ldn. 1928) S. 158.

[3]) Herr Kollege Leuze hatte die Liebenswürdigkeit nach diesem Mönche zu forschen, leider waren seine Bemühungen vorerst ergebnislos. Über Adelberg vgl. den Aufsatz von Zeller: Das Prämonstratenserstift Adelberg in: Württemb. Vierteljahrshefte f. Landesgesch. N. F. 25 (1916) S. 107ff.

[4]) Catalogue of books printed in the 15. century now in the British Museum. III (Ldn. 1913) S. 721.

[5]) Hermelink Bd. 1 S. 295.



Größe 387×280 mm

Abb. 1

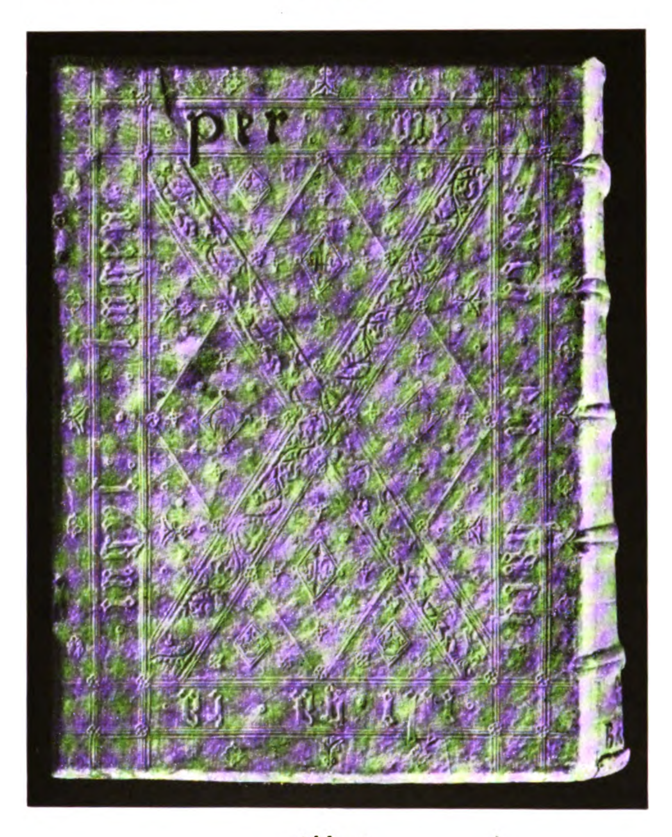


Abb. 2

Einband von Johann Richenbach
in der Studienbibliothek zu Salzburg
Biblia Latina. Bd. 1. Nach 1475
(Vorder- und Hinterdeckel)



sichtnahme hierher sandte und deren Veröffentlichung mir in liebenswürdigster Weise überließ.

Bevor ich jedoch eine genauere Beschreibung davon gebe, möchte ich einiges über den schon von Glauning aufgeführten Band Nr. 21 mitteilen, auf den ich vor Jahren durch einen Hinweis im 3. Bande der Topographie der historischen und Kunstdenkmale im Königreiche Böhmen (Prag 1899) aufmerksam wurde. Dort wird S. 160 eine mikrographische lateinische Bibel auf Pergament aufgeführt, auf deren Rückendeckel die Inschrift stehe: „per me Richenbach aliga. Maijslingen." Durch freundliche Vermittelung meines Studienfreundes Dr. Bartos in Prag bei dem Franziskanerkloster in Wottitz konnte ich den Band in Freiburg einsehen. Leider war damals Glaunings Aufsatz noch nicht erschienen, so daß ich heute, wo mir nunmehr Photographien vorliegen, nicht mehr in der Lage bin, den Band so zu beschreiben, wie es nach Glaunings Vorbild erwünscht wäre. Die in dem braunen Lederband enthaltene lateinische Bibel ist ungefähr im letzten Drittel des XIV. Jahrhunderts geschrieben. Die Handschrift ist ungefähr 19 cm hoch und 13 cm breit. Auf dem Einband wurden verwendet die Stempel: f g h i p v w bb cc dd ff gg. Von den je 4 Messingknöpfen der Deckel ist nur noch einer auf dem Rückendeckel vorhanden. Der Einband dürfte um das Jahr 1472 anzusetzen sein.

Die Umschrift lautet auf dem Vorderdeckel:

H o e o c /o byblia o/o veteris o/o et o noui o testa o/

Auf dem Rückendeckel:

o Per me o/o richenbach o/o illiga o/o in gyslingen o/

Das Leder ist vielfach an den Stellen, an denen die Buchstaben eingebrannt sind, geschwärzt und abgeblättert. Ein auf der Innenseite des Vorderdeckels eingeklebter Zettel nennt uns den Vorbesitzer durch folgenden Eintrag: „De numero librorum, qui ab excellentissimo fundatore Ferdinando comite de Wrttby pro conventu Otticensi donati sunt. Anno 1709." Über dieses Geschlecht finden sich in Wurzbachs Biographischem Lexikon des Kaisertums Österreich Bd. 58 (Wien 1889) S. 207ff. einige Angaben. Der Schenker des Bandes ist Franz Ferdinand, der bei der Erbteilung im Jahre 1657 die Güter in Wottitz und Janowic erhalten hat. Der Band enthält leider keine weiteren Einträge, aus denen ersichtlich wäre, auf welchem Weg er in dieser frühen Zeit nach Böhmen gekommen ist.

Es möge nunmehr in Anlehnung an das Glauningsche Vorbild die Beschreibung der Bände 25 und 26 folgen.

25. Studienbibliothek Salzburg V T. 2 B. 75: Biblia latina, Vetus Testamentum [Basel: Berthold Richel] 1475. (Hain * 3053.)

38,7 cm hoch, 28 cm breit, 7,5 cm dick.

Holzdeckel, 1 cm stark; die Kanten am Rücken in der ganzen Stärke steil, an den anderen Seiten nur in der halben Stärke flacher abgeschrägt außer da, wo die Haften und Schließen angebracht sind.

Weißes Schweinsleder. Einteilung der Deckelflächen mit einfachen, doppelten und dreifachen Streicheisenlinien. Verzierung der Teilflächen mit Rollen und Einzelstempeln in Blindpressung. Die am Rand der Deckelflächen umlaufende Beschriftung in gotischen Buchstaben lautet:

a) Vorderdeckel: o P ri o ma o ꝑs o ‖ Stempel 1 o byb o lie o Stempel 1 ‖ o ve ❀ ter ❀ is o ‖ o teſta ❀ menti o ‖

Unter Prima pars: o ſch °o Stempel 1 °o itt o

b) Rückendeckel: o Per °o ❀ °o me o ‖ o rich ❀ en ❀ bach o ‖ o illi ❀ ga ❀ ta o ‖ o in gyſ °o ❀ °o lingen o ‖

Die Beschriftung ist nachträglich teilweise mit schwarzbrauner bezw. roter Farbe ausgemalt. In der Wiedergabe der Umschrift wurden die schwarzbraunen Buchstaben mit einer, die roten mit zwei punktierten Linien wiedergegeben, während die nichtbemalten ohne Unterstreichung blieben.

Schließen sind nicht mehr vorhanden. Von den ursprünglich vorhanden gewesenen 4 rechteckigen Messinghaften ist eine am Vorderdeckel noch vorhanden, mit je 3, :· gestellten messingenen Stiften befestigt und mit einer dem Stempel 1 ähnlichen Punze mehrfach geschlagen. Die Hafte ist wesentlich größer als die am Donaueschinger Band Nr. 24.

Heftlöcher eingeschnitten. 5 Doppelbünde aus Hanfschnur, davon der 1., 3. und 5. echt, der 2. und 4. falsch, nur zur Verzierung. Die echten Doppelbünde sind von der Außenseite der Deckel her nach der Innenseite durchgezogen und dort in einer Vertiefung verpflöckt. Zwischen den Bünden ist der Buchblock mit Gewebestreifen beklebt. Außerhalb der Bünde sind am Buchblock Streifen von weißem Schweinsleder angeklebt, die ein paar Finger breit auf die Innenseiten der Deckel übergreifen. Kapitälchen aus weißem Schweinsleder mit dunkelbraunen (schwarzen?) und roten Lederriemchen abwechselnd umflochten. Die Enden der Kapitälchen schräg auf die Außenseiten der Deckel geführt; nicht feststellbar, wie dort endigend. Die Lagen unter den Kapitälchen sind nicht abgeschrägt. Die Mitten aller Lagen sind unter dem Heftfaden durch einen Pergamentstreifen verstärkt. Lagenzählung nur einmal feststellbar und zwar in der Mitte der Rückseite des letzten Blattes, wo anscheinend mit derselben Tinte dieselbe Hand, die bei dem Donaueschinger Band die Zahl 47 geschrieben hat, hier 24 setzte.

Je ein 6 cm breiter mitgehefteter Pergamentstreifen, wohl aus einer theologi-



Abb. 1
Stempel v[1]

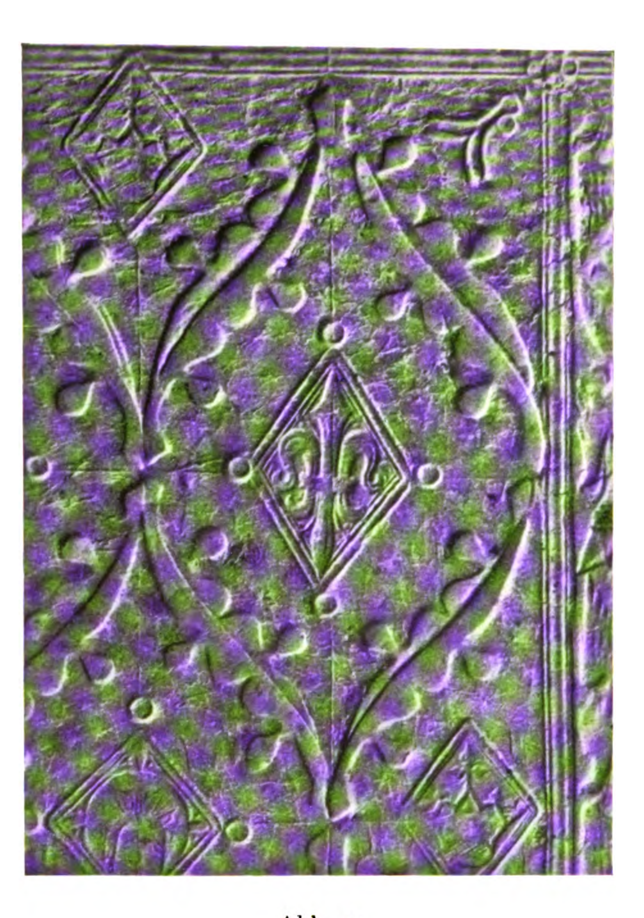


Abb. 2
Stempel v

Stempel des Johann Richenbach (Originalgröße)

schen Handschrift des 12. Jahrhunderts, ist um die erste und letzte Lage herumgelegt, wobei der größere Teil unangeklebt vorn und hinten frei absteht.

Die Innenseiten der Deckel sind mit je einem Blatt Papier beklebt, das ein großes Wasserzeichen, ähnlich Briquet 11949, trägt. An Rollen und Stempeln wurden verwendet: a b f g h i o p v w x y z aa cc dd ff gg hh ii nn (dieser Stempel wurde vielfach in der Umschrift zwischen dem viermal gesetzten Stempel tt angewendet) oo tt.

Für die Beschriftung wurde Größe 2 und 3 verwendet; das P in Per stellt eine bei Glauning nicht aufgeführte Größe dar und mißt 30 mm.

26. Biblia latina, Novum Testamentum. Das übrige wie bei 25.

38,2 cm hoch, 27,7 cm breit, 7,8 cm dick.

Die Behandlung des Bandes ist analog der von 25, nur ist hier das Mittelfeld mit dem Streicheisen III umrandet und die Anordnung und Verwendung der Stempel gegen Nr. 25 variierend und spärlicher. Es wurden verwendet: a b^1 f g h i o p s (in der Umschrift als Raumfüller je einmal vor und hinter dem Wort byblie) v w x aa cc dd ff gg hh ll nn tt. Als weiterer, bisher nicht bekannter Stempel erscheint eine dem Stempel v ähnliche gotische Rautenranke, die sich dadurch von dem Stempel v leicht unterscheidet, als dort die Knollen birnförmig sind, während sie auf dem neuen Stempel, den ich v^1 nennen möchte, herzförmig gestaltet sind[1]).

Wie einleitend schon betont wurde, besitzen die beiden Salzburger Bände einen ganz besonderen Schmuck in der Bemalung der Holzschnittinitialen. Hierbei hat der Künstler Farben ausgewählt, die man sonst kaum antrifft und durch deren Zusammensetzung und Kontrastierung Wirkungen erzielt, wie sie von handwerksmäßigen Illuminatoren kaum gegeben werden konnten. Trotz der reichen Zahl von Initialen ist die Variierung in den Farben so groß, daß kaum eine Initiale der anderen gleicht. Dadurch, daß auf eine Rubrizierung des Textes vollkommen verzichtet wurde, wird trotz reichlicher Bemalung ein Gesamtbild erreicht, das nur eine buchkünstlerisch hervorragende Kraft so treffsicher gestalten konnte. Ich möchte bestimmt annehmen, daß auch hier Richenbachs Kunst sich ausgewirkt hat. Eigentümlich ist, daß bei den letzten 3 Bogen die Ausmalung unterblieben ist; auch die Einfärbung der Beschriftung der Deckel ist, wie aus der Abbildung und der Beschreibung hervorgeht, nicht zu Ende geführt.

a) Vorderdeckel: ∘ Secūda ꝛ ꝑs ∘ ‖ Stempel s ∘ byb ∘ lie ∘ Stempel s ‖ ∘ no ∘∘ ❁
∘∘ vi ∘ ‖ ∘ teſta ∘∘ ❁ ∘∘ menti ∘ ‖
Unter Secunda pars: ❁ ſch ❁❁ Stempel f ❁❁ itt ❁

b) Rückendeckel: ∘ Per ∘∘ ❁ ∘∘ me ∘ ‖ ∘ rich ❁ en ❁ bach ∘ ‖ ∘ illi ❁ ga ❁ ta
∘ ‖ ∘ in gyſ ∘∘ ❁ ∘∘ lingen ∘ ‖

[1]) Vgl. Tafel 14.

Eigenartig erscheint die Anbringung des Wortes Schitt, in dem wir wohl den Besitzer erkennen können. Einen Träger dieses Namens festzustellen, ist mir bisher nicht geglückt. Die eigentümliche Stelle, an der dieser Besitzvermerk aufgedruckt ist, könnte vielleicht die Vermutung nahelegen, daß er erst später hinzugefügt wurde, als Richenbach den Band aus eigenem Besitze weggab.

Als Zeit der Entstehung kommen die Jahre nach 1475 in Frage. Ich möchte aber noch weiterhin annehmen, daß die Bände erst in den letzten Jahren von Richenbachs Buchbindertätigkeit und zwar nicht lange vor dem 2. Donaueschinger Band entstanden sind.

Zu den bisher aufgeführten kommt nun noch eine Anzahl von Bänden, von denen wir wissen, daß sie später im Besitz von bekannten schwäbischen, bayerischen und fränkischen Klöstern gewesen sind, in Zwiefalten, Tierhaupten, Albersbach, Fürstenfeld, Polling, Dillingen und Neustadt a. M.[1]). Solange es aber nicht gelingt festzustellen, wann und von wem die Bände in den Besitz dieser Klöster gekommen sind, läßt sich diese Kenntnis für Richenbach nicht verwerten.

Endlich bleiben aber immerhin noch gegen 10 Bände, die keinerlei fremden Besitzvermerk haben, die nur auf dem Vorderdeckel den Titel des Werkes tragen und auf dem Rückendeckel Richenbachs bekannte Buchbinderangabe. Für wen mögen diese Bände gebunden worden sein? Ich glaube wir dürfen bei der Beurteilung Richenbachs als Buchbinder nicht vergessen, daß er ein gebildeter Mann gewesen ist und zweifellos auch selbst eine kleine Büchersammlung besessen und eine Reihe von Büchern auch für sich selbst gebunden hat. Auf diese Weise würde die etwas ungewöhnliche Angabe „Illigatus per *me* Richenbach" leicht erklärt sein, sie würde Buchbindervermerk und Besitzvermerk in sich vereinigen. Auffallend bleibt aber immer noch, daß dieses *me* auch auf Bänden zu finden ist, die einen anderen Besitzernamen tragen. Lediglich die Handschrift, welche die Gräfin von Helfenstein schreiben und binden ließ, hat diesen Zusatz nicht; ebenso trägt der sehr späte, nach 1485 anzusetzende Band Nr. 18 auf dem Hinterdeckel statt der gewöhnlichen Umschrift nur das Wort Richenbach.

Es bleiben somit noch manche Fragen, die wir heute noch nicht befriedigend beantworten können, offen. Loubiers Ansicht[2]), daß Richenbach seine Bände jedenfalls aus Freundschaft und Gefälligkeit gearbeitet habe, möchte auch ich zu der meinigen machen. Dafür spricht schon die Tatsache, daß es stets Angehörige derselben geistlichen Kreise sind, in deren Händen wir Richenbachbände finden. Damit soll natürlich keineswegs gesagt sein, daß er diese Arbeit umsonst getan hat. Zweifellos wurden ihm von befreundeten und wohlhabenden Geistlichen aus seinem Bekanntenkreise Handschriften und Drucke zum Binden ge-

---

[1]) Aus diesem Kloster kam der Band Nr. 12 in die Fürstlich Löwensteinsche Hofbibliothek Klein-Heubach, wie mir Herr Schloßkurat v. Traitteur liebenswürdigerweise mitteilte.

[2]) Zbl. f. Bil. bw. 35 (1918) S. 132.

bracht. Wie wäre es sonst möglich, daß wir heute schon bei einem zweifellos nicht allzu großen Bruchteil von einst vorhanden gewesenen Richenbacheinbänden auf vier lateinische Bibeln, zwei Mentelindrucke der Hieronymusbriefe und dreimal auf die Lambartica Historia des Jacobus de Voragine unter den von ihm gebundenen Büchern stoßen? Daß die Gräfin von Helfenstein sich von ihm eine Handschrift binden ließ, dürfte Zeugnis ablegen von dem Ansehen, das er sich durch seine Kunstfertigkeit auch in weiteren Kreisen erworben hatte.

Betrachtet man Richenbachs eigenartige Einbände, so fragt man unwillkürlich, welches wohl seine Vorlagen gewesen sein mögen, inwieweit die gleichzeitigen Buchbinder Richenbachs Eigentümlichkeiten angenommen haben und ob auch in den nachfolgenden Jahrzehnten sein Einfluß auf die Buchbinderkunst feststellbar ist. Als ältesten Band, der eine ausführliche Besitzangabe von Buchbinderhand enthält, dürfte heute wohl der in Goldschmidts Besitz befindliche Band aus dem Benediktinerkloster in Padua zu gelten haben, der auf dem Vorderdeckel mitten zwischen Einzelstempeln auf vier Plattenstempeln folgenden Besitzvermerk trägt[1]).

ISTE · LIBER	EST · SANCTE	IVSTINE	DE · PADOVA

Doch nicht von diesem oder einem ähnlich gearteten Einband dürfte Richenbach die Anregung zur Gestaltung seiner Bände erhalten haben, sondern zweifellos von denen des Nürnberger Dominikaners Konrad Forster, der während der Jahre 1433 bis 1457 mehr als 70 Bände gebunden hat[2]). Richenbach hat Forsters etwas feierlich steife Form verlassen, hat auch die langatmigen Umschriften aufgegeben und sich bei den Angaben auf das Wesentliche beschränkt. Die ganze Einteilung und Anordnung der Stempel ist leichter und gefälliger als bei Forster. Glauning[3]) hat in seinem Richenbachaufsatz dann auf einige Bände hingewiesen, die vor und während Richenbachs Wirkungszeit in Nördlingen, Lauingen und Nürnberg hergestellt worden sind, die ebenfalls den Namen des Besitzers von Buchbinderhand eingedruckt haben.

---

1) A. a. O. S. 129 und Tafel I.

2) Vgl. den Aufsatz von F. Bock: Das Nürnberger Predigerkloster in: Mitteilungen d. Vereins f. Gesch. d. Stadt Nürnberg. 25 (1924) S. 174f.

3) A. a. O. S. 107f. Man könnte auch geneigt sein in den Marientaler Bänden, die Husung eingehend behandelt hat (Gutenbergfestschrift. Mainz 1925, S. 66—72), Vorbilder für Richenbach zu sehen; der erste soll um das Jahr 1453 hergestellt sein. Auch die aus dem Kreuzbrüderkloster in Köln stammenden Einbände, welche Theele bekanntgegeben hat (Gutenberg-Jahrbuch 1926, S. 9—13), tragen ähnliche Umschriften mit Einzelstempeln wie die Marientalerbände. Da Theeles Datierung um 1430 jedoch von Goldschmidt (a. a. O. S. 28 Anmerk.) angezweifelt wurde, der die Bände eher in das Jahrzehnt 1470/80 setzen möchte, dürften die Kölner Bände bei der Richenbachfrage vorerst ausscheiden. M. E. kommen überhaupt diese westfälisch-kölnischen Einbände für die Frage der Abhängigkeit kaum in Betracht, wenn auch keineswegs das Bestehen lebhafter Kulturbeziehungen zwischen dem Norden und dem Süden in damaliger Zeit in Abrede gestellt werden soll.

Es lassen sich heute schon auch einige zeitlich später liegende Bände nachweisen, die im Richenbachschen Geiste gebunden sind; zwei davon befinden sich in der Goldschmidtschen Sammlung. Der eine wurde im Jahre 1489 von einem Buchbinder Moses für das Cisterzienserkloster in Heilsbronn gebunden; der Vorderdeckel hat in der Art der Richenbachbände folgende Umschrift: Anno domini mccccIxxxix inligata est hec Summa per Moysen [1]). Der auf der Inschrift nicht genannte Besitzer, eben das Kloster Heilsbronn, ist durch einen Wappenstempel über der Umschrift gekennzeichnet, während an der entsprechenden Stelle unter der Umschrift sich noch einmal der Buchbinder durch einen Moseskopfstempel kenntlich gemacht hat. Ein weiterer von Moses für Heilsbronn gearbeiteter, und zwar wie aus der Umschrift hervorgeht, renovierter Band, wurde soeben von Fischer beschrieben und durch Abbildung bekannt gemacht [2]). Ein zweiter Band der Goldschmidtschen Sammlung, auf dem die Richenbachsche Art nachgeahmt sein könnte, ist im Jahre 1510 für das Kloster Rebdorf gebunden worden. Die Umschrift auf dem Vorderdeckel lautet hier: Liber iste est monasterii iohannis baptiste in rebdorff [3]).

Wenn man den zweiten Donaueschinger Richenbachband [4]) betrachtet (Vgl. Tafel 12), der nur den Titel des Buches trägt, sich aber durch die Stempel als Erzeugnis der Richenbachwerkstätte ausweist, so könnte man auf den Gedanken kommen, ob nicht der Meister mit dieser Art Einband einen neuen Typus habe schaffen wollen in bewußter Abkehr von der etwas reichen Gestaltung seiner bisherigen Arbeiten. Schon Glauning [5]) ist es aufgefallen, wie dieser Band, besonders durch die starke Einprägung der Rautenrankenstempel eine Wirkung erzielt habe, wie sie süddeutschen Einbänden mit dem Kopfstempel eigen ist.

Nachdem wir vor kurzem erst gesehen haben, welche Schätze in der Goldschmidtschen Sammlung enthalten sind, deren Veröffentlichung uns so viele neue Offenbarungen gebracht hat, dürfen wir zuversichtlich hoffen, daß auch noch weitere Richenbacheinbände bekannt werden. Dann wird manches, was im vorliegenden Beitrag nur angedeutet werden konnte, klarer erkannt werden können. Vor allem dürfen wir aber hoffen, daß Einbände gefunden und veröffentlicht

---

1) Goldschmidt S. 157 und Tafel XII.

2) Die Umschrift lautet: In die Wilhelmi per // Fratrem Johm Moysen // Anno dni Milesimo // Quingentesimo Renovatus est. Vgl. Katalog der Handschriften der Universitäts-Bibliothek Erlangen. Neubearbeitung. Bd. 1. H. Fischer: Latein. Pergamenthandschriften. Erlangen 1928. S. 634 und Tafel VII und VIII, a und d.

3) Goldschmidt S. 183f. und Tafel XXVIII. Einen Band aus dem Kloster Rebdorf, auf dem der Stempel Rebdorff als Schmuckstempel aneinandergereiht ist, wie er von Adam in der Monatsschrift für Buchbinderei (Bd. 2. 1891. S. 7ff.) veröffentlicht wurde, besitzt auch die Freiburger Universitäts-Bibliothek, wohin er bei der Säcularisation aus dem Zisterzienserkloster Tennenbach gekommen ist.

4) Daß ich diesen Band hier veröffentlichen kann, verdanke ich der außerordentlichen Liebenswürdigkeit des Herrn Direktors Dr. Johne in Donaueschingen.

5) A. a. O. S. 112.

werden, welche uns deutlicher als dies bisher möglich war den Zusammenhang Richenbachs mit den Erzeugnissen anderer gleichzeitiger Buchbinderwerkstätten erschließen lassen werden. Die hervorragende Stellung aber, welche Forster sowohl als Richenbach in der Geschichte des Bucheinbandes einnehmen, wird diesen auch durch Funde von Einbänden aus anderen Werkstätten kaum genommen werden können.

EINE FRÜHE BUCHBINDERINSCHRIFT AUS KLEINASIEN

VON EMIL GRATZL, MÜNCHEN

CLÉMENT Huart gibt in seinen „Calligraphes et miniaturistes de l'orient musulman" (Paris 1908) auf den Seiten 323ff. ein Verzeichnis von Buchbindernamen aus den Ländern des islamischen Ostens, das vom alten Kalifat bis zur Türkei des XIX. Jahrhunderts reicht. Alle diese Namen, die jüngsten Stambuler vielleicht ausgenommen, hatte er nur aus literarischen Quellen gesammelt; nicht einer davon erhält durch ein von seinem Meister signiertes und auf uns gekommenes Werk für uns Leben und Greifbarkeit. Ganz kürzlich sind wir nun etwas weiter gekommen. Armenag Sakisian hat in einem sehr beachtenswerten Aufsatz über die Geschichte des türkischen Einbands (Revue de l'art 52, 1927, S. 293ff.) eine Anzahl von Buchbindernamen zusammengestellt, die ihm alle durch selbst gesehene, von den Meistern signierte Bände bekanntgeworden sind.

Es sind durchweg Einbände der Mitte des XVIII. Jahrhunderts, der älteste ungefähr vom Jahr 1730, der jüngste von 1769/70; und es sind durchweg nicht Leder- sondern Lackbände. Wir haben es also bei diesen Namen: Ahmed Ataullah von Hezargrad, Tschakiri aus Diarbekr, Ali von Skutari, Sejjid Ali und Mehmed Zihni, von denen übrigens keiner sich bei Huart findet, nicht eigentlich mit Buchbindern, sondern mit Lackmalern zu tun. Und das ist kein Zufall: der Maler stand dem hochangesehenen Kalligraphen nahe und mag daher das Selbstbewußtsein zur Beifügung seines Namens leichter aufgebracht haben als der bescheidene Lederarbeiter, wie uns ja auch (echt und falsch) signierte Miniaturmalereien aus Persien und Indien in nicht geringer Zahl erhalten sind. Auch bot sich die Technik der Lackmalerei der Beisetzung des Namens bequemer als die des Lederbandes. Eine Ausnahme neben diesen Lackmalern bildet nur ein Meister Ahmed aus Ejjub, der bekannten Vorstadt von Stambul, dessen Signatur Sakisian (l. c., S. 287) auf einem Lederband typisch türkischer Art vom Jahre 1731/32 in Konstantinopler Privatbesitz gefunden hat. Ausdrücklich nennt Sakisian dies die früheste ihm bekanntgewordene Meistersignatur.

Ich kenne eine, die um rund dreihundert Jahre älter ist. Freilich erst seit kurzem. Denn trotzdem ich jahrelang bei den vielen Hunderten von arabischen, persischen und türkischen Handschriftenbänden, die mir durch die Hand gingen, danach gefahndet hatte, war mir kein von seinem Meister bezeichneter Band begegnet. Um so größer war meine Freude, als ich vor wenigen Monaten ein altes fest datierbares Stück zu sehen bekam, das nicht nur von ungewöhnlicher Schönheit der Arbeit und bester Erhaltung war, sondern auch völlig unmißverständlich den Namen seines Meisters trug.

Es handelt sich um eine Handschrift, die im Frühjahr 1927 von einem persischen Händler der Münchener Staatsbibliothek angeboten wurde, die aber aus Mangel an Mitteln damals leider nicht erworben werden konnte. Wo sie heute ist, weiß ich nicht. Es ist ein Oktavband, enthaltend eine Sammlung mystischer Abhandlungen in persischer Sprache, datiert 832 d. H. = 1428/9 n. Chr. Ich gebe zunächst die Beschreibung des Einbands, da ich keine Photographie geben kann:

Größe: 18,8:10 cm; braunes Leder mit Klappe, ohne Vergoldung.

Vorderdeckel: Rahmen von Flechtwerk aus kleinen S-Stempeln; darin oben und unten in ganzer Breite ein 2,5 cm hoher Streifen mit stilisierter Blütenranke; zwischen diesen Streifen das Mittelfeld, ganz gefüllt von einem symmetrischen Arabeskenornament auf gepunztem Grund, das in Doppellinien von eleganter Schwellung eingeritzt ist. Das Ornament, nicht die Technik, ist ähnlich wie bei Sarre, Islamische Bucheinbände, Berlin 1923, Tafel IX, aber leichter und zierlicher.

Rückdeckel: Gleiche Aufteilung und Technik wie beim Vorderdeckel. Der obere und untere Randstreifen mit geometrischer Füllung. Im Mittelfeld auf glattem Grund kreisrunde arabeskengefüllte Scheibe, an deren Außenrand 12 Halbkreise ansitzen; nach oben und unten Ausläufer bis fast an den Rand. Die Eckfüllungen sind gebildet aus den halbierten Ausläufern. Das Ornament des Mittelfelds sehr ähnlich bei Sarre, Tafel VI. u. VII oder bei Gratzl, Islamische Bucheinbände, Leipzig 1924, Tafel VIII u. IX.

Klappe: Auf ihr setzen sich die oberen und unteren Streifen der Deckel fort. Hauptfeld gefüllt mit Arabesken entsprechend dem Vorderdeckel.

Die eigentliche Merkwürdigkeit des Bandes bringt der Steg, der die Klappe mit dem Vorderdeckel verbindet. Er zeigt sonst immer auch auf der Innenseite glattes Leder, frei von jedem Schmuck. Anders hier. Die Innenseite zeigt oben und unten je ein System von ineinandergeschachtelten Rechtecken aus blind gestrichenen Linien; dazwischen bleibt ein Feld von 9 : 2,5 cm. Es trägt die Inschrift:

'amal Muhammad al-Karamânî
d. i. „Werk des Muhammed aus Karaman".

Die Schrift, voll vokalisiert und von meisterlicher Schönheit, füllt in ausgezeichneter Verteilung das Feld nach Höhe und Breite voll aus. Sie ist gebildet aus doppelten geritzten Linien, zwischen denen das Leder glatt gelassen ist, so daß das Schriftbild aus dem gepunzten Grund klar hervortritt.

Dieser Muhammed also, der übrigens bei Huart nicht genannt wird und über den auch sonst kaum je etwas bekannt werden wird, ist bis auf weiteres der

älteste uns inschriftlich bezeugte Buchbinder aus islamischen Landen. Seine Heimat, Karaman, etwa 100 km von Konia im südöstlichen Kleinasien gelegen, war der Sitz einer nicht unbedeutenden Dynastie Seldschukischer Herkunft, unter der bis zur Eroberung durch die Osmanen (1472) ebenso wie im benachbarten Konia und wie dort unter starkem persischen Einfluß eine rege Kunsttätigkeit herrschte, von der wenigstens vor dem Kriege — ich habe 1913 einen schönen Herbsttag dort verlebt, für den mir der unvergeßliche Max van Berchem manch guten Rat mitgegeben hatte — noch ansehnliche Reste erhalten waren. Es besteht kein Grund, den Einband wesentlich später anzusetzen als die Handschrift selber; und da um 1430 Karaman noch eine blühende Residenzstadt war, deren von den Osmanen schon einmal vertriebene Herrscher von Timur 1402 wieder eingesetzt worden waren, da wir ferner wissen, wie hoch persische Literatur auch damals von den Türken geschätzt wurde, so daß uns eine persische Handschrift in diesem Gebiet nicht zu wundern braucht, so besteht durchaus die Wahrscheinlichkeit, daß der Band in Karaman selbst angefertigt wurde. Freilich nur die Wahrscheinlichkeit, nicht die Sicherheit, denn die Nisbe „al — Karamani" sagt nur, daß ihr Träger aus Karaman stammt und nicht, daß er dort wohnt. Auch der Stil des Bandes hilft nicht weiter; er läßt es durchaus möglich scheinen, daß der Band in Karaman gefertigt wurde, aber möglich doch nur, weil nach stilistischen Erwägungen die Heimat des Bandes ein weites Gebiet umfaßt, von dem eben Karaman einen Teil bildet.

Sicher aber ist, daß wir nun eine Meisterinschrift aus verhältnismäßig früher Zeit kennen. Und da es doch merkwürdig wäre, wenn nur unser Muhammed ganz allein auf den Gedanken gekommen wäre, seinen Namen auf die Innenseite des Steges der Klappe zu setzen, so wissen wir nun auch, an welcher Stelle der Einbände wir in Zukunft nach Meisternamen zu suchen haben und dürfen wohl noch weitere Funde erwarten.

GROLIERSTUDIEN

VON THEODOR GOTTLIEB, WIEN

MIT 35 ABBILDUNGEN AUF 12 TAFELN

DAS Problem „Grolier" ist von der Erkenntnis, wie sich der Renaissance-Einband in Italien und Frankreich entwickelt hat, kaum zu trennen. Deshalb ist es von einer Schwierigkeit, die uns noch nicht ganz zum Bewußtsein gekommen ist. Eine abschließende Arbeit wird nur für den ausführbar sein, dem es möglich gemacht werden könnte, alle erhaltenen Bände, die mit Groliers Namen in Verbindung stehen, nicht etwa nur nach Lichtbildaufnahmen zu behandeln, sondern selbst zu sehen und genau zu untersuchen. Die romantische Zeit, wo man nur den Deckelschmuck als Wesentliches behandelte, ist infolge der in den letzten Jahrzehnten eröffneten Gesichtspunkte zur geschichtlichen Beurteilung von Bucheinbänden vorüber.

Deshalb wird eben eine abschließende Darstellung, von persönlichen Verhältnissen abgesehen, auf fast unüberwindliche, sachliche Schwierigkeiten stoßen. Um so mehr scheint es geboten, sowohl zur Vervollständigung des Materials selbst beizutragen, als gewisse, damit zusammenhängende Fragen zu erörtern, selbst auf die Gefahr eines gewissen Unbehagens hin, auch hier manchen bisherigen Ergebnissen der Forschung nicht rein aufnehmend, sondern betrachtend und erwägend gegenüberzustehen.

PLAKETTENBÄNDE

In seinem an neuen Ergebnissen der Einbandforschung so reichen Buche: Maioli, Canevari and others. London 1926 [Monographs on bockbinding No 1, Verlag von Ernest Benn] hat G. D. Hobson einen eigenen Abschnitt den mit Plakettenabdrücken im Mittelfeld versehenen Bucheinbänden gewidmet. Er hat sie zusammengestellt und ausführlich besprochen, soweit sie beim Erscheinen seines Buches bekannt waren, und fast sämtliche abgebildet. Da er nachweisen konnte, daß von den zehn von ihm behandelten Stücken sieben sicher mit Grolier in Beziehung zu bringen sind, war es verständlich, daß er zum Schlusse kam, sie seien wahrscheinlich für ihn gearbeitet worden[1]). Kein Sammler, heißt es ferner dort (S. 13) sei dazu geeigneter gewesen, der die Idee zu den auf solche Art verzierten Einbänden zu fassen und zu hegen vermochte, als Grolier, dessen Begeisterung für die schönen Medaillen und Plaketten bekannt sei. Wäre es überraschend, daß er diese zum Schmuck seiner Bücher herangezogen habe? Allerdings ist das Ergeb-

[1]) I argued they were probably executed for him (S. 10) und auf S. 12: I believe therefore, though proof is lacking, that all these books were bound by Grolier.

nis von Hobsons Untersuchung vorher (S. 12) anders gefaßt, indem er sagt, diese Plakettenbände seien zweifellos alle italienisch, von Grolier in Italien *gekauft*). Nun muß man sich bei dieser Sache erinnern, daß wenigstens zwei der von Hobson behandelten Plakettenbände keinerlei Zeichen der Zugehörigkeit zu Grolier aufweisen. Hobson hebt mit Recht hervor, daß die Ansicht von Libri und Le Roux de Lincy unhaltbar sei, daß Einbände ohne Aufdruck des Namens und der Devise Groliers nicht für ihn gemacht, sondern fertig gebunden gekauft seien. Denn viele solcher Einbände ohne Namensaufdruck seien italienisch, aber es gebe auch französische dieser Art. Das ist gewiß richtig, aber Hobson selbst führt aus den Hunderten von Grolierbänden, die sich erhalten haben, nur zwei Beispiele dafür an.

Nach den bisher gegebenen Darlegungen von der Art, wie bei dieser Einbandgruppe das Mittelstück hergestellt wurde, erscheint die Sache nicht ganz klar. Hobson zitiert auf S. 1 Fletchers Aufsatz in den Bibliographica Bd. 1, der dort den Celsus des British Museum besprach. Ferner bezieht er sich (S. 3) auf Hornes Äußerung, der sagt, daß die Mittelverzierung desselben in anderer und vollkommnerer Weise ausgeführt sei, als die eines anderen z. B. von ihm verglichenen Einbandes entsprechender Art, nämlich des Johannes Grammaticus (bei Hobson No VI); dieser sei von gröberer Ausführung (of rougher workmanship). Was nun Fletcher anbelangt, so gibt dieser an, man habe für die Herstellung der Figurenplastik, die auf dem Einband des Celsus erscheint, erweichtes Pergament in die Gußform einer Medaille eingedrückt, die so im Pergament entstandenen Hohlräume mit einer plastischen Masse ausgefüllt und nach deren Festwerden das so entstandene Gebilde in den Deckel eingebettet. Dazu äußert sich Hobson anders. Er anerkennt zwar mit Bezug auf die Meinung Hornes, daß die Herstellung der Mittelstücke des Celsus verschieden sei von jener anderer Einbände ähnlicher Art, erklärt jedoch die Sache in folgender Weise: on the Celsus the plaquettes are impressed on the thick beds of gesso within shields sunk in the boards and protected by raised rims, hence the impressions are sharper and they are in much better preservation. Aber im Falle die Plaketten selbst in Gips abgedruckt worden wären, wie man das nach dem Wortlaut annehmen müßte (denn vom Abdruck von Hohlformen wird nichts erwähnt), dann müßte der Gips die Eindrücke vertieft zeigen, was, soweit man nach den Abbildungen schließen darf, nicht der Fall ist. Außerdem wäre es sehr fraglich, ob sich überhaupt eine offenliegende Gipsmasse durch Jahrhunderte hätte so erhalten können, wie sie heute ist, trotz ihrer Einbettung in die Holzdecken und nach ihrer Bemalung mit Lackfarben. Leichter erklärlich wäre die Sache, wenn man annimmt, daß aus dem Deckelholz ein entsprechender Teil ausgehoben mit carta pesta (Papiermaché) gefüllt und in dieser Masse eine Hohlform abgedruckt wurde, wodurch die Figuren erhaben erschei-

[1]) ... they are unquestionably Italian bindings bought by Grolier in Italy.

nen. Alle übrigen Einbände dieser Art (außer dem Celsus) stellt sich Hobson, wenn das seinen Worten richtig entnommen ist, so vor, daß eine Hohlform auf geschärftem Leder abgedruckt und dünn mit Gips überfahren wurde. Es heißt nämlich auf S. 3: ... the leather ... is a good deal rubbed ... sometimes coated with gesso. Nur bleibt es unklar, ob bei diesem Überziehen mit Gips die dem Holz zugekehrte Rückseite oder die dem Beschauer zugewandtte Vorderseite des Leders gemeint sei. Loubier[2], S. 159, berücksichtigt nur den Celsus und macht im übrigen keinen Unterschied in der Art der Technik, indem er sagt: „die Reliefs sind aus den Formen der zwei Plaketten des Meisters IO. F. F. abgepreßt." Ob der Abdruck auf den Einbänden aus einer gegossenen Hohlform oder aus einem Stempel in Siegelschnitt erfolgte, wozu die Medaillen als künstlerischer Vorwurf dienten, kann nicht entschieden werden. Jedenfalls ist der Abdruck auf das Leder unter starkem Druck mit einer Handpresse geschehen, wie die Rinne zeigt, welche der die Darstellung umgebende, glatte Kreisring ins Leder und das darunter befindliche Holz eingedrückt hat.

Die Anzahl dieser Plakettenbände dürfte sich durch eingehende Nachforschung in den Bibliotheken noch vermehren lassen. Über zwei neue Stücke, die sich in der Bibliothèque S[te] Geneviève gefunden haben, hat Herr Louis Marie Michon im Compte rendu dell' Academie des inscriptions et belles-lettres (Sitzung vom 22. April 1927) berichtet. In L. S. Olschkis Bibliofilia Jahrg. 1927, S. 145 ist der kurze Bericht des erwähnten Compte rendu im wesentlichen wiedergegeben. Beachtenswert ist nur, daß sich in einem dieser Bände schon Schriften aus dem Jahre 1506 befinden und daß sie in der Mitte des XVI. Jahrhunderts von Grolier an den Kanonisten Jean Quintin abgegeben worden sein sollen.

Hier mögen drei weitere Einbände dieser Art behandelt werden. Der erste gehört der Biblioteca della Brera in Mailand (mit der Bezeichnung A. N. XIII. 30), enthaltend Ulpiani commentarioli in Olynthiacas Philippicasque Demosthenis orationes usw. Venedig, Aldus, Okt. 1503 (Renouard pag. 41), jetzt in einem der Schaukästen der Bibliothek ausgestellt. Das Buch ist in dickes, braunes Kalbleder über Holzdeckeln gebunden und zeigt vorne Orpheus, die wilden Tiere durch Saitenspiel bezwingend, auf der Hinterseite einen Reiter, der über einige am Boden liegende Krieger und ein zusammengebrochenes Pferd hinwegstürmt. Auf den Abdrücken im Leder sind Reste von Farben sichtbar, dagegen sind sie von keinem in Gold eingestempelten Blattkranz umgeben, wie auf einer Anzahl gleichartiger Einbände. Diese Darstellungen entsprechen dem Einband bei Hobson No VI Joannes Grammaticus (Tafel 9), nur sind sie hier anders auf die Deckel verteilt. Auch hier sind für den an den Kanten umlaufenden und den nächsten Rahmen vier, für den im Innenfeld drei Blindlinien verwendet. Außerdem befinden sich auf dem Einband: vorne genau derselbe rautenartige Arabeskenstempel, der bei Hobson im Mittelfeld von Tafel 15 erscheint, an den Kanten vereinzelt

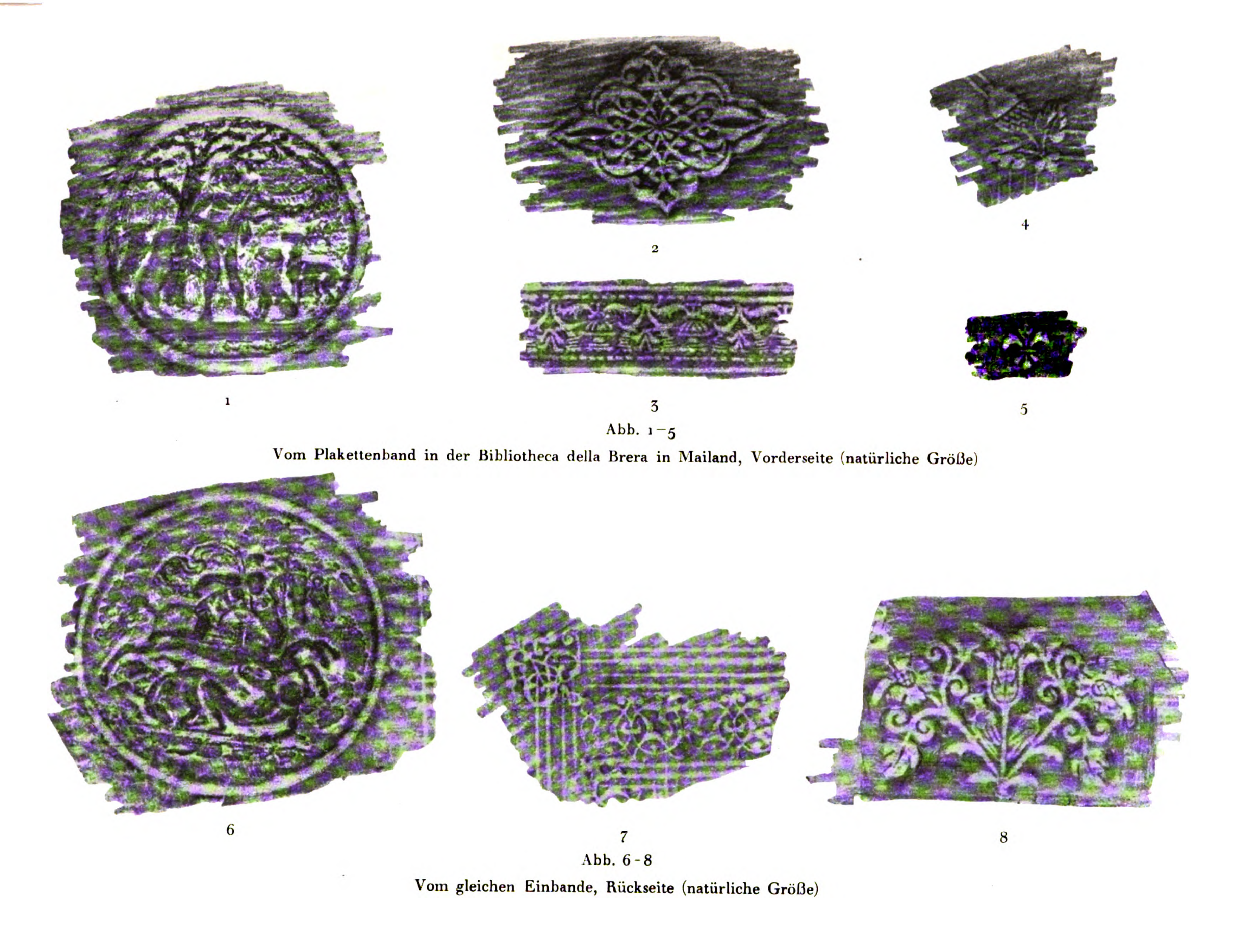
kleine Lilienstempel, als äußere Umrahmung der fortgesetzte Abdruck eines Stempels mit zwei Füllhörnern, an den Außenecken des inneren Rahmens eine schmale Eichel mit zwei hochgeschlitzten Blättern, dies alles vergoldet (die letzten drei Stempel sämtlich auch auf Hobsons Tafel 9 vorhanden). — Hinten ist an den Außenecken des inneren Rahmens ein Arabeskenstempel im Viertelkreis mit Ringlein und Schleife (wie auf Hobsons Tafel 11, 12, 13) und im Mittelfeld ein (bis jetzt noch nicht abgebildeter) großer Blütenstempel mit zwei Vögeln zu sehen, die einander den Rücken zukehren, das Mittelfeld umgibt ein Rahmen (außen durch vier, innen durch drei Blindlinien flankiert), in dem ein Arabeskenstempel in Kreisen fortschreitet (identisch mit dem von Hobsons Tafel 17), alle Stempel in Gold. Vorne und hinten vier Vorsatzblätter, von denen je eines auf die Deckel geklebt ist. Der Schnitt ist mit Blumenranken in Blau und Rot bemalt, aber kein Wappenschild sichtbar; auch innen wurde kein Besitzername bemerkt. Mit Beziehung auf Hobsons Abbildung kann es genügen, die charakteristischen Stempel in natürlicher Größe zum Abdruck zu bringen (Tafel 15).

Ferner kommt hier die Handschrift 1338 in der Bibliothek des Fürsten Trivulzio zu Mailand in Betracht. Im Catalogo di codici mss. della Trivulziana edito per cura di Giulio Porro, Torino 1884 wird ihr Inhalt beschreiben als: Officiers et charges de France. Sono tutte del tempo di Luigi XII. e consistono in decreti e lettere patenti. In 4°. Die Dokumente behandeln hauptsächlich französische Verhältnisse, immerhin beziehen sich einige auf Mailand, so z. B. Office de Gouverneur en la duché de Milan u. a. Ihre Daten weisen ferner über die bisher für diese Einbandgruppe festgestellte zeitliche Grenze hinaus. Eines der Stücke ist von 1507, das jüngste gar von 1515 datiert. Es ist möglich, daß wir durch eine genauere Untersuchung dieser Handschrift weitere Anhaltspunkte zur Beantwortung hier schwebender Fragen erhalten könnten[1]). Vorne ist der Plakettenabdruck mit der Darstellung[2]) des Mucius Scaevola, der seinen rechten, mit dem Schwert bewehrten Arm in die Flammen hält, hinten das Urteil des Paris. Außer den Plakettenabdrücken ist beiderseits im Mittelfeld (wie auf Hobsons Tafel 9, 12, 13) oberhalb und unterhalb der Plaketten oder (wie auf Tafel 11) in den vier Innenecken der große Blütenstempel mit eingerolltem Blattwerk vorhanden. Zum inneren Rahmen des Mittelfeldes dient ein in Kreisen fortschreitendes Arabeskenmuster, identisch mit dem bei Hobson auf Tafel 11 abgebildeten; auch die an den Außenecken des inneren Rahmens sitzenden Lilienstempel kommen auf anderen derartigen Einbänden vor (bei Hobson Tafel 9, 10, 12). An den Kanten sind vereinzelt kleine achtblättrige Rosetten vorhanden. Alle diese Stempel in Gold. Zu

---

[1]) Die genaueren Angaben sind der außerordentlichen Gefälligkeit des Herrn Dr. E. Aeschlimann von der Firma Ulrico Hoepli in Mailand zu verdanken.

[2]) Sie ist in der Beschreibung des Katalogs mißverstanden.



1 2 3 4 5

Abb. 1–5

Vom Plakettenband in der Bibliotheca della Brera in Mailand, Vorderseite (natürliche Größe)

6 7 8

Abb. 6–8

Vom gleichen Einbande, Rückseite (natürliche Größe)

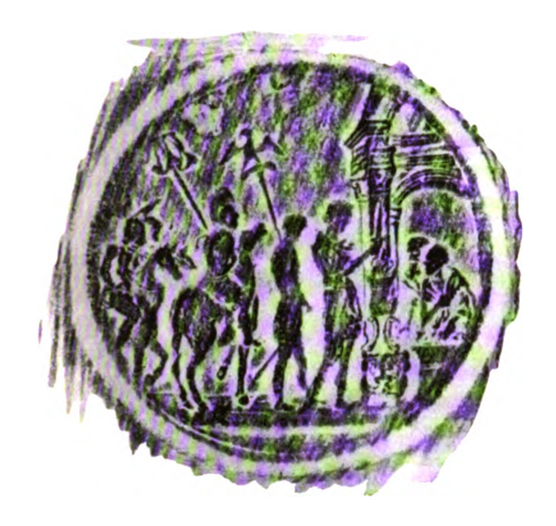


Abb. 1
(Vorderseite)



Abb. 2
(Rückseite)

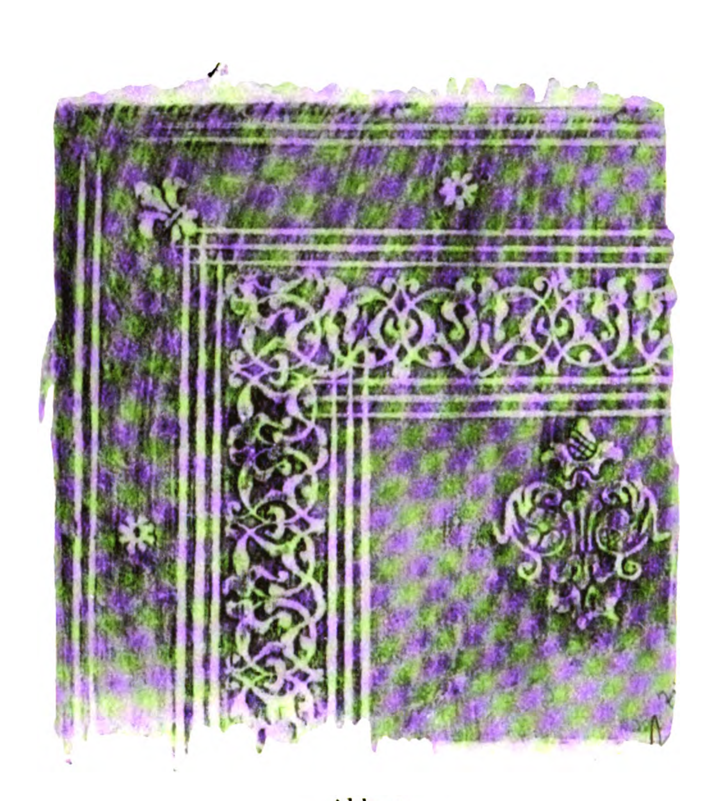


Abb. 3
(Natürliche Größe)

Vom Plakettenbande der Handschrift Nr. 1338 in der Bibliotheca Trivulziana in Mailand



den Umrahmungen sind im Mittelfeld innen und außen je drei Blindlinien verwendet, knapp an den Kanten hin zwei. Ein deutlicher Hinweis auf die Herkunft des Bandes oder den Besitz Groliers wurde nicht bemerkt (s. Tafel 16).

Der dritte, bisher nicht berücksichtigte Plakettenband (Tafel 17) ist ebenda erhalten und umschließt wie der in der Brera gleichfalls ein Druckwerk: Petrus Montis, De dignoscendis hominibus, Mediolani, Zarotus 1492 (Hain* 11608). Vorne in der Mitte ist das Urteil des Paris, hinten die liegende Abundantia dargestellt, links vom Beschauer ein Satyr, der ein schwach gekrümmtes Horn bläst. Hier sind die Plakettenabdrücke von einem Kranz aus Blattwerk und überhöhten Lilienstempeln umgeben. Der zwischen (innen drei und außen vier) Blindlinien fortlaufend abgedruckte Arabeskenstempel ist identisch mit jenem, der auch zur Verzierung des vorigen Einbandes verwendet wurde. Der in den Ecken des an den Kanten umlaufenden Rahmens sitzende Viertelkreisstempel mit Arabeskenfüllung nebst Ringlein und Schleife erscheint an gleicher Stelle auf Hobsons Tafel 11, 12, 13. Der große Blumenstempel mit eingerolltem Blattwerk über und unter der Plakette hier ist gleich dem bei Hobson auf Tafel 12, 15 ebendort oder in den vier Ecken des Mittelfeldes auf Tafel 11 verwendeten. In der Mitte des Vorderschnitts ist in blauer Farbe ein Ochsenkopfschild gemalt, darin wagrecht aneinander gereiht, aus der blauen Schildfarbe ausgespart, drei kleine weiße Kreisflächen. Im übrigen ist der Schnitt mit Blumenranken und rückenständig angeordneten Fischformen bemalt. Bei allen diesen Einbänden war ein vierfacher Bandverschluß vorhanden. Auch die Rückenbildung und die Zahl der Vorsatzblätter ist gleichartig.

Die bisher bekannten Bände zeigen eine beschränkte Anzahl von Plakettenformen, die sich auf verschiedenen Stücken paarweise wiederholen. Man kann vier Gruppen solcher Wiederholungen unterscheiden; bei dreien, 2, 3, 4, kommen dieselben auf je zwei Einbänden, bei der ersten Gruppe aber auf vier Einbänden vor.

1. Gruppe.

a) Mucius Scaevola.

b) Zwei Männer mit Palmenzweigen nähern sich einer auf einem Drachen sitzenden Frau. — Erscheint auf Hobson I: Annius Viterbiensis 1498. — Hobson III: Astronomi Veteres 1499. — Hobson IV: Caesar 1504. — Ferner auf Cod. 1338 der Trivulziana in Mailand.

2. Gruppe.

a) Curtius, sich in die Erdspalte stürzend.

b) Horatius, Cocles, die Brücke verteidigend. – Erscheint auf dem Einband Hobson II: Aristoteles 1498. — Hobson V: Celsus 1497.

3. Gruppe.

a) Gewappneter Reiter, überreitet am Boden liegende Krieger.

b) Orpheus mit wilden Tieren, die Leier spielend. Ist auf Hobson VI: Johannes Grammaticus, 1504 und Ulpians commentarioli, 1503 in der Brera vorhanden.

4. Gruppe.

a) Urteil des Paris.

b) Abundantia und Satyr. — Erscheint auf Hobson IX: Sueton (Mscr. s. XV). — Hobson X: Suidas 1499. — Petrus Montis 1492 der Trivulziana in Mailand.

Es fragt sich nun, ob eine solche Art der Ausstattung von Büchern den künstlerischen Absichten Groliers entsprochen habe. d. h. seine Bücher mit einer beschränkten Anzahl von Stempelabdrucken, die sich auf verschiedenen Einbänden wiederholten, zu verzieren? Ferner wird man nicht außer acht lassen dürfen, daß die Arbeit nicht immer korrekt ausgeführt wurde, indem das Eindrucken der Stempel ins Leder nicht überall mit Sorgfalt geschah. Gerade der an letzter Stelle angeführte Band ist in dieser Beziehung lehrreich, denn dort steht der Stempel mit Abundantia und Satyr verkehrt und der auf Tafel 10 bei Hobson abgebildete, seiner Nummer VII, Philostratus, 1500—1504, zeigt den Stempel auf der Rückseite des Buches schief gestellt. Es ist ferner zu erwähnen, daß der Einband von Hobson IX (der Sueton im Exeter College, Oxford) keine Bemalung hat und anscheinend nie trug, so daß auch in diesem Punkte von Gleichmäßigkeit nicht gesprochen werden kann.

Was darf man nun aus dem Befunde dieser Plakettenbände schließen? Für die richtige Beurteilung scheint die Art der Schnittbehandlung maßgebend zu sein. Auf dem Einband von Hobson Nr. VIII (Pio di Bologna); Nr. X (Suidas), s. Tafel 14c, und dem Petrus Montis der Trivulziana befindet sich ein trotz aller Inkorrektheit auf Grolier hinweisendes Wappen. Bei allen Einbänden[1]) läuft das Ornament fließend über den Schnitt, auch über den Vorderschnitt. Auf dem Einband von Tafel 14c sieht man, daß dort der Raum zum Einsatz eines Wappens freigelassen worden war. Es ist nicht wahrscheinlich, daß man in der betreffenden Offizin schon von vornherein Bücher mit Schnittbemalung der einen und der anderen Art (mit durchlaufendem Muster und mit Freilassung des Raumes für ein Wappen) auf Lager hatte. Die Geschäfte des Buchhandels und der Buchbinderei wurden ja damals oft von ein und derselben Person ausgeübt, wozu

[1]) Nur betreffs des Celsus ist weder bei Fletcher (a. a. O.) noch bei Hobson unter Nr. V etwas über eine Schnittverzierung gesagt, nach Portalis 98 (63) sind blue edges vorhanden. — Die erste Nummer bezieht sich auf die zweite, seltene Ausgabe von Le Roux de Lincys Buch, 1907, die in Klammern befindliche auf die erste Auflage, 1866.

Abb. 1

Abb. 2

Abb. 3

Abb. 4
(Wappen vom Schnitt)

Vom Plakettenbande des Petrus Montis in der Bibliotheca Trivulziana in Mailand

(Natürliche Größe)



noch als feste Grundlage der Papierhandel kam. Schon Albrecht Kirchhoff hat in seiner Schrift über die Handschriftenhändler des Mittelalters die Bedeutung dieser Art von Geschäftsleuten betont und bei Guido Bertoni, La Biblioteca Estense, Torino 1903, auf S. 49f., sind aus den Kammerrechnungen in Ferrara von 1475 und später eine Anzahl von Cartolari als Buchbinder mit den von ihnen gebundenen Büchern und dem bezahlten Arbeitslohn bekannt gemacht.

Beim Celsus (Hobson V) ist der Schnitt nach der erwähnten Angabe von Portalis blau, bei Hobson VI war er wohl gleichfalls schon, wenn auch in anderer Art, bemalt[1]), als das Buch von Grolier erworben wurde. Man trug also den Namen des Käufers mit Tinte ein: Grolierii quaestoris. Wahrscheinlich ist es, daß die Schnittbemalung im Hinblick auf den Besteller, und wenn dieser ein Wappen hatte, nach erfolgtem Kauf mit Anbringung desselben stattfand. Bei anderen sechs Plakettenbänden Hobsons steht nur eine Besitznotiz in der Form handschriftlicher Eintragung oder durch Randnoten von Groliers Hand fest. Aber die Zeit, wann diese Besitzeintragungen geschahen, ist noch nicht festgestellt, weil keine Reproduktionen davon vorliegen und vielleicht läßt sich eine Zeitangabe überhaupt nicht geben. Nicht einmal, ob diese Eintragungen gleichzeitig oder ziemlich gleichzeitig erfolgten, läßt sich sagen. Nur daß deren Fassung nicht durchaus gleichmäßig ist, weiß man.

Bei Hobson Nr. III (Astronomici veteres) ist eine Beziehung zu Grolier überhaupt nicht zu finden, ebensowenig scheint dies bei dem Stück in der Brera und dem Cod. 1338 Trivulzi der Fall zu sein. Bei Nr. IX Hobsons kann die Schildform des Ochsenkopfs als solche, auf die sich Hobson mit Bezug auf Nr. X beruft, infolge des Umstandes, daß sich statt des Wappenbildes dort ein dunkler Fleck befindet, für die Zuweisung an Grolier wohl nicht entscheidend sein. Denn die Schildform als solche ist allgemein italienisch, das Anbringen des Besitzerwappens an der bestimmten Stelle des Vorderschnittes wird in dieser Offizin der Plakettenbände üblich gewesen sein. Man darf vielmehr annehmen, daß wenigstens jene Stücke Grolier nicht gehört haben, wo weder Groliers Wappen noch seine handschriftliche Eintragung im Buche erscheint, wo auch keine einst etwa vorhandene Eintragung durch Blattverlust beim Umbinden infolge des jetzigen Zustandes der Erhaltung erschlossen werden kann.

Ferner ist festzustellen, daß das Wappen Groliers auf den Plakettenbänden stets unrichtig erscheint. Darüber, in welchen Farben der Schild oder das Wappenfeld auf dem Schnitte gemacht wurde, ist bei Hobson in der Beschreibung von Nr. VIII und IX nichts angegeben. Die Abbildung des letzteren Einbandschnitts auf Tafel 14c zeigt jedoch, daß der Schild drei weiße Kreisflächen (bezants) nebeneinander hat, aber sonst keine heraldischen Elemente, indem die drei Sterne darüber fehlen. Im richtigen Wappen sind die bezants in Gold, die Sterne in

[1]) Edges painted with Greek pattern sagt hier Hobson.

Silber, das Feld ist blau. Darf man nun annehmen, daß die Ausführung eines unrichtigen Wappens von dessen Besitzer selbst veranlaßt wurde?

Ob der Einband von Hobsons Tafel 8 (Celsus) in derselben Offizin gemacht ist, wie die übrigen Plakettenbände, kann immerhin fraglich erscheinen, nicht nur weil, soweit man beurteilen kann, die Technik der Plakettenverzierung hier eine abweichende ist, wie bei allen übrigen Stücken dieser Art, sondern auch weil die für dessen Verzierung sonst noch verwendeten Stempel sich auf keinem der übrigen ähnlichen Einbände finden, weder die kleinen vergoldeten oder rot gefärbten Kreisstempel oder Lamellen mit dem Punkt in der Mitte, noch der blind gedruckte Eierstab der äußeren Umrahmung. Auch ist die Zeichnung des verschlungenen Band- oder Schnurwerks im Mittelfeld mit dem Stift ins Leder eingedrückt und (nach Wheatleys Angabe in den Bibliographica I) blau bemalt; die anderen Einbände zeigen weder Spuren der einen noch der anderen Verzierungsart. Endlich ist der für den inneren Rahmen verwendete Arabeskenstempel zwar ähnlich solchen, die auf anderen Plakettenbänden erscheinen, aber mit keinem davon identisch.

Fassen wir also unsere Beobachtungen kurz zusammen. Die Stempel für die Plakettenabdrücke wurden mit der Handpresse eingedruckt. Das geschah nicht immer mit der nötigen Sorgfalt und in richtiger Stellung. Auf einer Anzahl dieser Einbände wurden die gleichen Stempel paarweise wiederholt, andere davon erscheinen einzeln auch auf anderen Stücken. Wie man sieht waren nicht auf allen Einbänden dieser Art die Plakettenabdrücke bemalt; für die Bemalung derselben wurden Lackfarben verwendet, für die Schnittbemalung Wasserfarben. Besonderes Geschick war dazu nicht nötig, das war die Arbeit eines Dekorationsmalers. Alle diese Umstände können zur Überzeugung führen, daß es sich hier nicht eigentlich um künstlerische Buchbinderarbeit handle, bei der auch eine dem Leder wesensfremde Bemalung statthatte. Nur die Arbeiter, welche die Medaillen (Plaketten) geschaffen hatten, deren Hohlformen selbst etwa zum Aufdruck verwendet wurden, oder welche zur Vorlage für die Graveure dienten, waren bedeutende Künstler. Es ist also so ziemlich dasselbe Verhältnis, das sich einige Jahrzehnte später, auf anderem Gebiete, bei der Herstellung der sächsischen Schweinslederbände, mit eingepreßten Bild- oder Zierplatten samt deren Bemalung wiederholte. Daß die größte Anzahl der erhaltenen Stücke mit Grolier in Beziehung steht, zeigt teils das Wappen auf dem Vorderschnitt, teils das Vorkommen seiner handschriftlichen Eintragung. Daß das Wappen stets unrichtig erscheint und entweder andeutungsweise oder aus Nachlässigkeit in dieser Art wiedergegeben wurde, ist nicht gerade geeignet, Grolier als Besteller dieser Art von Einbänden wahrscheinlich zu machen. Wenn auch die beiden neu gefundenen Bücher in der Bibliothèque S[te] Geneviève zu Paris wie es heißt das Wappen aufgemalt haben, dann wären von den 15 Stück 5 auf diese Weise ausgestattet. Man kann also doch mit

der Möglichkeit rechnen, daß eine ganze Anzahl ähnlicher Einbände ohne aufgemaltes Wappen im freien Handel war.

Sowohl was die Zeit als den Ort der Entstehung dieser Einbandgruppe betrifft, wäre gleichfalls einiges zu bemerken. Hobson hat auf Seite 5 seines Werkes geäußert, die Bände können schwerlich später fallen als 1504 (sonst müßten wir auch Drucke aus späterer Zeit in entsprechender Ausstattung finden) und auf Seite 7 tritt er für Mailand als Entstehungsort ein. Am Schlusse der ganzen Ausführung steht jedoch wiederum: „it is safer to call them North Italian, dating between 1504 and 1521." Aber gerade durch die umsichtige und gelehrte Erörterung der für und gegen Venedig als Entstehungsort sprechenden Gründe wird man sich bewogen fühlen, Venedig vorzuziehen. Es ist nicht möglich, auf diesen etwas verwickelten Stoff hier im einzelnen einzugehen, doch möge wenigstens folgendes gesagt sein. Die italienische Buchbinderei und nicht nur die von Norditalien, steht unter dem außerordentlichen Druck der venezianischen Muster, was sich gerade für die Zeit um 1500 beweisen läßt. Es ist ferner möglich, daß auswärtige Buchbinder von hier aus mit Stempeln beliefert wurden. Man wird jetzt auch mit Recht annehmen dürfen, daß die im Auftrag König Franz I. von Frankreich erkauften „fers pour *imprimer* aucuns livres italiens" Buchbinderstempel waren[1]). In Italien wurde nämlich das Wort *stampare* nachweislich auch im Sinne von Stempelverzierung verwendet. So wird im Bücherverzeichnis des Ercole d'Este zu Ferrara (1495) gleich das erste Buch beschrieben als: Alberto Magno in latino coperto de brasilio stampato, und an anderer Stelle (Nr. 394) heißt es: stampato alla damaschina (also mit Knotenwerkmuster verziert). Dann aber wurden Stempel aus Venedig an anderen Orten auch nachgeschnitten. Wie die neuen Kursivtypen der Aldinen in Lyon, Florenz und anderwärts nachgeahmt wurden, so tat man es auch beim Stil und bei den Stempeln von Einbänden aus Venedig. Hobson selbst hat auf Seite 8 seines Maioli usw. einen Hinweis in diesem Sinne; dort handelt es sich um Eichelstempel mit Blattwerk. Auch das dürfte vorgekommen sein, daß ein Venezianer Buchbinder mit seinem ganzen Handwerkszeug ausgerüstet in einer anderen Stadt seinen Wohnsitz aufschlug. Der Einband von Hobsons Nr. VI, der schon oben erwähnte Joannes Grammaticus und abgebildet auf Tafel 9, ist gewiß nicht von der Mehrzahl der anderen gleichartigen Einbände zu trennen. Zur Umrahmung des Mittelfeldes dient nun dort ein Stempel mit zwei gegenständigen Füllhörnern und es ist hier am Platze, darauf hinzuweisen, daß dieser Typus des Stempels als venezianisch betrachtet werden darf. Ein schönes Beispiel dafür bietet die Aldine 95 in der Bibl. Marciana zu Venedig, welche einen bei Aldus gedruckten Herodot von 1502 umschließt[2]). Eine größere Auswahl wechselnder Formen desselben Typus findet sich in der Franziskanerbibliothek zu Hall in Tirol.

---

[1]) S. bei Aug. Bernard, Geofroy Tory. Ed. 2. Paris 1865 S. 396.

[2]) Zum Datum vgl. Didot, Alde Manuce S. 236, Anm. 7.

Dorthin sind die betreffenden Bände aus Brixen gekommen. Angeführt seien hier beispielsweise ein Valerius Maximus, Venetiis 1487 (Sign. der Bibliothek V. VIII. b. 12; Copinger III, 5928); ferner des Joh. Tortelli Commentariorum grammaticorum de orthographia usw. Venetiis 1488 (V. VIII. a. 10; HC* 15571), deren Füllhörner auf Tafel 18 wiedergegeben sind (Abb. 1–4). Auch auf dem bei E. P. Goldschmidt, Gothic and Renaissance bookbindings, London 1927 abgebildeten, noch wegen anderer Stempel interessanten Ptolemaeus, Liber geographiae, Venetiis 1510, scheint in einer den Kanten zunächststehenden Umrahmung ein Stempel mit gegenständigen Füllhörnern verwendet zu sein. Für Venedig als Entstehungsort dieser Einbandgruppe dürfte überhaupt das Anbringen medaillenartiger Verzierung am Deckel sprechen. Durch einen der für Peter Ugelheimer bestimmten Einbände ist diese Manier dort sicher schon in den 70er Jahren des XV. Jahrhunderts bezeugt. Endlich entspräche der blaue Schnitt des Celsus, der oben S. 10 erwähnt wurde, venezianischer Manier in dieser Zeit, für Mailand scheint auch diesbezüglich kein Zeugnis vorzuliegen. Auch das kann vielleicht erwähnt werden, daß der Inhalt dieser Einbände, die Bücher selbst, wenigstens überwiegend in Venedig gedruckt sind. Daß der in Hobsons Nr. VI eingetragene, stichwortartige Vermerk: „Grolierii quaestoris" eher auf Mailand als auf Venedig paßt, dürfte leicht einzusehen sein. Doch wird das als Verkäufernotiz aufzufassen sein. Auch könnte der Inhalt des Codex 1388 der Trivulziana eher für Hobsons Meinung vom Mailänder Ursprung der Plakettenbände sprechen, wenn nicht die angeführten stilistischen Details auf Venedig hinwiesen. Die zeitliche Grenze ihrer Herstellung ist jedenfalls bis ins Jahr 1515, wenn nicht darüber hinauszuschieben.

Einbände aus den ersten Jahrzehnten des XVI. Jahrhunderts, die in Mailand entstanden sind und sich erhalten haben, scheinen jedenfalls nicht häufig zu sein. Manche Zuweisungen dahin, gerade in letzter Zeit, werden sich kaum halten lassen. Wie ein guter Mailänder Band vom Anfang des XVI. Jahrhunderts ausgesehen hat, kann das auf Tafel 19 wiedergegebene Stück zeigen. Es handelt sich hier um ein beachtenswertes Werk eines unbekannten, italienischen Autors, Andrea Boschan, gewidmet seinem Vetter und Freunde Jo. Heinrich Boschan, auch dem Inhalt nach nicht uninteressant, da es sich bei dieser „Isola beata" um die älteste bisher unbekannt gebliebene „Utopie" handelt. Die Daten der Widmungsschreiben weisen auf 1514 hin[1]). Der Einfluß venezianischen Dekors ist unverkennbar, sowohl im Entwurf als betreffs der Stempel. Die letzteren sind nicht mit der Rolle, sondern einzeln aufgedruckt. Der um das Mittelfeld umlaufende Kettenstempel zeigt zwar äußerlich mit den in Venedig verwendeten Mustern Ähnlichkeit, weicht aber bei genauer Prüfung im Detail ab.

---

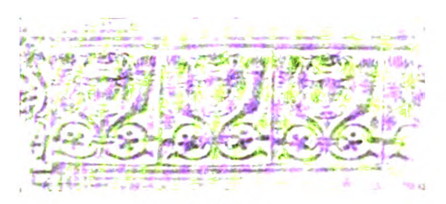
[1]) Über das handschriftlich erhaltene Werk selbst soll an anderem Orte Nachricht gegeben werden; es ist im Besitze von Oswald Graf Seilern.



Abb. 1

Vom Einband der Aldine 95 in der Biblioteca S. Marco in Venedig

Druck: Horodot, Aldus 1502



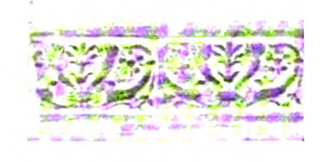


Abb. 2 Abb. 3

Vom Einband der Inkunabel HC *15571 der Franziskaner in Hall (Tirol)



Abb. 4

Vom Einband der Inkunabel Cop. III, 5928 der Franziskaner in Hall (Tirol)

Abb. 1–4 Füllhornstempel



Abb. 1
(Stark verkleinert)

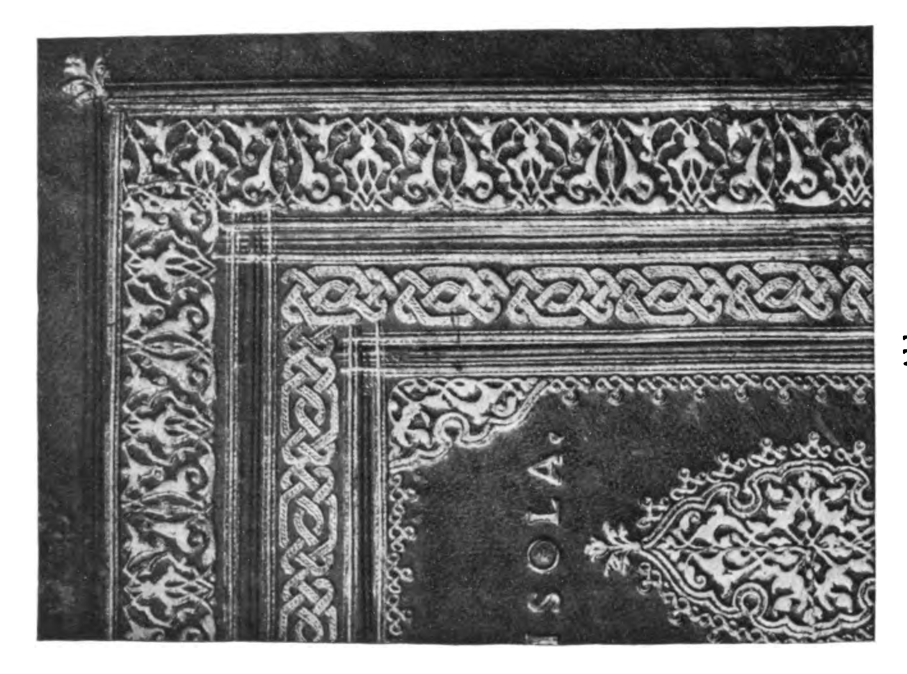


Abb. 2
(Etwas verkleinert)

Mailänder Einband von 1514, Handschrift in Wiener Privatbesitz

Was nun die — außer den Plakettenbänden — sonst noch von Grolier in Italien gebunden erworbenen und auch mit ihrem Einband erhaltenen Bücher betrifft, so ist das Material nicht eben groß, läßt sich aber doch etwas vermehren. So enthält die Handschrift der Bibliotheca Ambrosiana in Mailand T 42 P^e. S^e. das Werk Jacobi Biliae gesta Jo. Mariae atque Philippi fratrum Vicecomitum, Mediolani ducum[1]). Es ist eine Papierhandschrift im Ausmaß 20,3 × 14,5 cm und ist in einen blind gestempelten, braunen Lederband gebunden, hatte drei Verschlüsse von vorne nach hinten, wo noch die Metallhaften zum Einhaken der Krampen erhalten sind. Der Rücken ist mit braunem Schafleder nicht geschickt ergänzt. Auf dem unteren Schnitt steht in Großbuchstaben: „Mli (mit Abkürzungsstrich durch das l) de vicecomitum" geschrieben. Als Schreiber nennt sich auf Blatt 144^r ein Antonius. Die Handschrift war einst im Besitze des Grafen Pertusati (vgl. Muratori, Scriptores XIX, S. 1) und wurde für die Ambrosiana am 12. Juli 1824 um elf Venez. Dukaten gekauft. Auf dem Deckblatt des hinteren Deckels steht nun die eigenhändige Eintragung: „Est mei Jo. grolier Lugdunen(sis) et amicorum", die auf der Tafel 20 mit abgebildet ist. Im XVI. Jahrhundert hat sich auf Blatt 145v mit roter Tinte ein Besitzer in Nachahmung der von Grolier gebrauchten Form eingetragen: Mei Hieronymi varadei et amicorum, über den sich vorläufig nichts Näheres feststellen ließ[2]). Die besser erhaltene Rückseite bietet die Tafel 20. Mir ist der Einband schon seit dem 17. Oktober 1911 bekannt, wo ich das Glück hatte, durch den damaligen Bibliotheksvorstand Monsig. Achille Ratti, jetzt Papst Pius XI., nicht nur von diesem Buche, sondern auch von anderen wertvollen Einbänden der Ambrosiana genauere Kenntnis zu nehmen. Hier liegt eine der wenigen, im alten Originaleinband des XV. Jahrhunderts erhaltenen Mailänder Arbeiten vor. In der Literatur ist bisher nur das im Berliner Einbandwerk auf Tafel 50 veröffentlichte Stück bekannt, dort jedoch nur die Beziehung zu den Visconti nach dem Wappenstempel festgestellt, ohne auf die Mailänder Herkunft des Einbandes besonderen Nachdruck zu legen. Auch der Einband der Handschrift Thott 1313 — 4° in Kopenhagen wird hierher gehören. Als charakteristisch darf der Viereckstempel des Lamms mit der Fahne, das Flechtwerk der äußeren und der punktierte Winkelstempel der inneren Umrahmung gelten, ebenso wie der kleine Viereckstempel mit achtblättriger Blüte, welche letzteren sonst in Italien nicht vorkommen, während der andere Viereckstempel mit bogenförmig nach innen gekrümmten Seiten und Mittelpunkt sich ganz ähnlich auf Einbänden aus Neapel, Venedig und auch außer Italien in gleicher Zeit nachweisen läßt.

In diesen Kreis gehört nun der folgende gleichfalls bisher nicht beachtete Band (Tafel 21). Auch er gehört der Bibliotheca Ambrosiana in Mailand (Signatur: SQ. L. IX. 43.) und enthält Jovianus Pontanus opera, Aldus 1505. Es ist ein Oktav-

---

[1]) In der Handschrift ist der Name Jacobi zu Andreae geändert.

[2]) Bei Portalis 370 (Le Roux d. L. 193) steht ein ähnlicher Besitzvermerk: „Jacobi varadei Parisiensis"

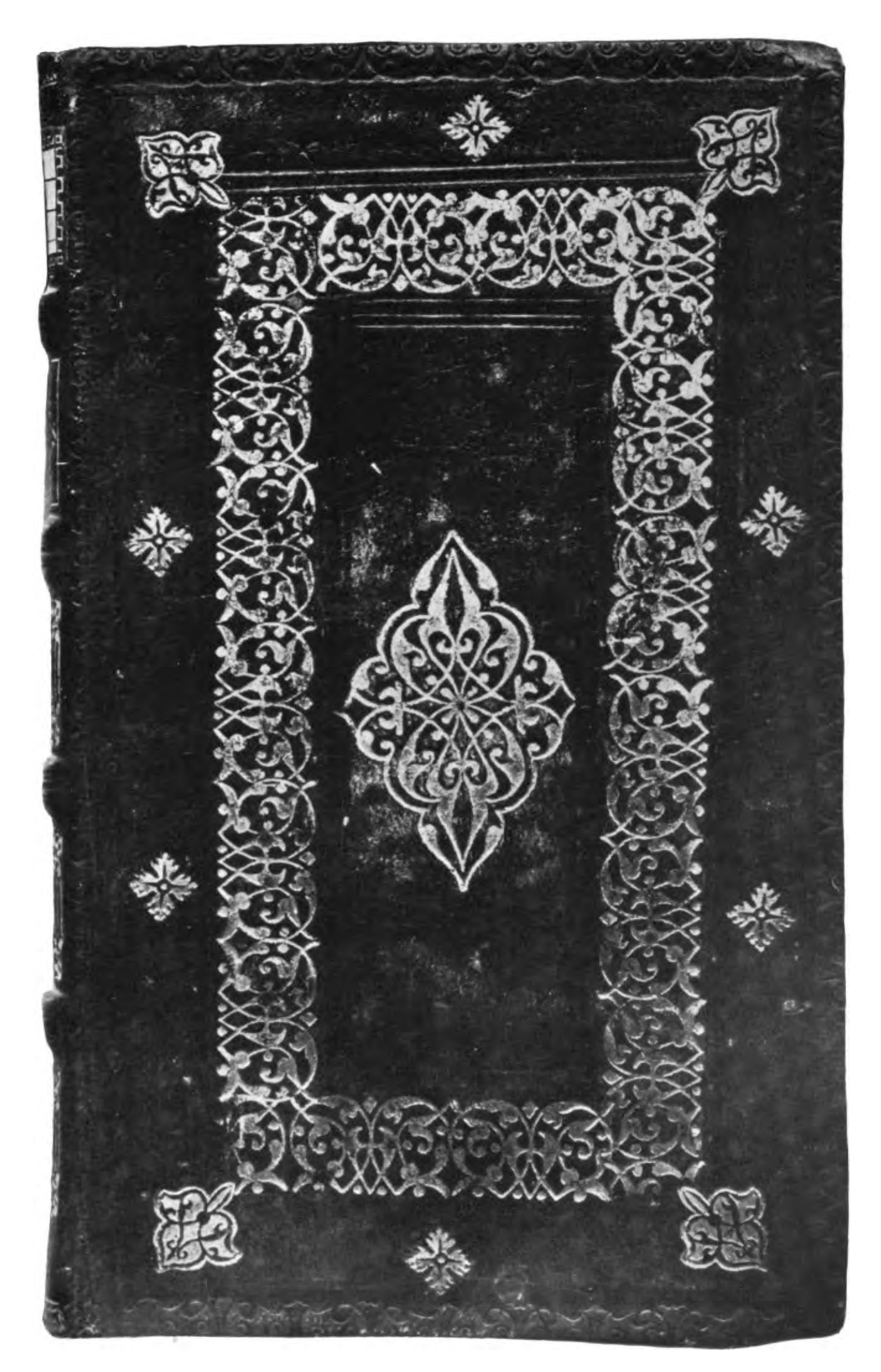
band in braunes Kalbleder gebunden. Der vergoldete Schnitt ist mit Blumenranken ziseliert, auf den Stehkanten nur Blindlinien. Der Rücken ist erneuert, auch das Vorsatzpapier ist jünger und zeigt Marmorpapier des XVIII. Jahrhunderts. Doch ist der Lederbezug im übrigen der ursprüngliche. Charakteristisch ist der Stempel mit den gefiederten Blättern in Kreuzform. Die Zeichnung des rhombischen Mittelstücks ist genau die gleiche wie die des Mittelstücks von Tafel 15 bei Hobson (Ausonius), das auch auf anderen venezianischen Einbänden erscheint, wie auf dem oben besprochenen Plakettenband der Brera A. N. XIII. 30; der wenig geschmackvolle Blinddruck an den Kanten stammt vom Restaurator des Einbands her, wie die Linie auf den Stehkanten. Die Beziehung zu Grolier steht dadurch fest, daß auf der Vorderseite des ersten Blattes die beiden Darstellungen im Kreis erscheinen, wie sie in Abb. 2 von Tafel 1 bei Le Roux de Lincy zu sehen sind, in einem Kreis mit Umschrift der Ochsenkopf-Schild, darin das Wappen Groliers mit drei bezants und drei Sternen im blauen Feld, der zweite mit der Berggruppe, aus der eine Hand den Nagel ziehen will und darüber das Spruchband mit den Worten: Aeque difficulter. Wenn einst eine Namenseintragung vorhanden war, könnte sie der Anbringung von neuen Vorsatzblättern zum Opfer gefallen sein.

EIN GROLIERBAND IN ROM

Wichtiger für unsere Kenntnis von Einbänden Groliers in früher Zeit ist jedoch das folgende. Wie einst der Wiener rote Grolier eine Überraschung für die Zeit der letzten Lebensjahre des berühmten Bibliophilen darbot, so läßt uns der hier in Betracht kommende Einband einen ungeahnten Blick in die erste Zeit seiner Sammlertätigkeit tun. Die Biblioteca Vittorio Emanuele in Rom besitzt unter ihren Schätzen eine Ausgabe des Catull, Tibull und Properz, die als Nachdruck einer Aldine festgestellt ist, bei dem begreiflichen Mangel eines Druckvermerks jedoch weder zeitlich noch örtlich genau bestimmbar ist. Schon in dem Aufruf des Aldus Manutius vom 16. März 1503 gegen die Nachdrucker seiner Bücher, besonders die von Lyon, ist ein Band mit Catull, Tibull, Properz angeführt „in quibus omnibus nec est impressoris nomen nec locus, in quo impressi nec tempus, quo absoluti fuerint... Item nulla in illis visuntur insignia“. Bis auf die etwas abgestoßenen Ecken und den Kopfteil des Rückens ist der Einband noch gut erhalten. Aus dem auf dem Vorderdeckel eingeklebten Exlibris: Ex bibliotheca maioris Collegii Romani Societatis Jesu ist der unmittelbar vorhergehende Besitzer zu ersehen. Auf dem ersten Deckblatt haben sich vorher in schöner Kalligraphenschrift des XVII. Jahrhunderts eingetragen: Thoma Cantinus, Florentinus (auch in der Form Thomae Cantini); Vincentius Cantinus, auch nur mit den Anfangsbuchstaben T. C. — V. C. P. Das Buch ist defekt, da das erste Blatt fehlt. Es ist ein exemplaire réglé, jedoch die Ausführung dieser Arbeit mäßig. Auf dem zwei-

Est mei Jo. grolier Lugdunēn
& amicorum.

Abreibung von einem Mailänder Einband Ende des XV. Jahrhunderts
Handschrift der Bibliotheca Ambrosiana in Mailand mit Namenseintragung Groliers
(Natürliche Größe)



Einband zu Jovianus Pontanus, Opera, Aldus 1505
in der Bibliotheca Ambrosiana in Mailand
(Originalgröße)

ten Vorsatzblatt steht handschriftlich: Edizione contrafatta sull' Aldina del 1500 molti anni dopo. Renouard T. II. p. 209 n. 8 und dazu von anderer Hand: Si conserva e come postillata e come utile a far paragone colla edizione genuina. Se mai si aquistasse. Unterzeichnet: Severini. Die Initialen der einzelnen Werke sind groß, jedoch nicht mit der nötigen Sorgfalt bemalt. Auf dem ersten, jetzt erhaltenen Blatt ist der Stempel der römischen Bibliothek und ein Monogrammstempel derselben zu sehen. Auf dem letzten bedruckten Blatte stehen von alter Hand ganz nahe an den Text gerückt, mit Tinte eingetragen, die Worte: Pro Johanne grolier Lugdunen. Das Buch ist auf 4 Doppelhanfbünde gebunden, vom Rücken auf die Deckel ist vorn und hinten ein Pergamentstreifen von rechteckigem Zuschnitt geklebt. Die beiden Deckel sind mit einer Anzahl von Blindstempeln verziert. Nur der Schnitt war vergoldet; Reste davon sind noch besonders am unteren Schnitt deutlich zu sehen. Die Felder des Rückens sind nur durch zwei gekreuzte Linien verziert. Vorne sind jetzt nur drei weiße Blätter vorhanden, mit einem Falz von Pergament umgeben. Hinten sind vier leere Blätter eingefalzt, das letzte davon auf den Deckel geklebt[1]).

Das merkwürdigste an diesem Buche sind jedoch die in den Vorderschnitt mit der Punze eingeschlagenen Wort: IEHAN GROLIER, zu Anfang, zwischen dem Vor- und Zunamen und am Ende mit einem Rosetten-Ornament versehen, ferner, auf den Schnitt oben und unten verteilt, die Worte: SANS-VARIER, gleichfalls mit der Punze eingeschlagen[2]). Daß es sich hier um eine unbekannte Devise Groliers handelt, darf man als wahrscheinlich annehmen (s. Tafel 22).

Auf Blatt A 2 des Buches ist ferner, wie die Abbildung 3 auf Tafel 22 zeigt, ein von Löwe und Meerkatze gehaltener Schild zu sehen, im Felde zwei gekreuzte Strünke, darüber drei Sterne, darunter einer. Der Inhalt des Spruchbandes ist durch Abreiben oder Rasur undeutlich. Scheinbar stand aber dort dieselbe Devise, die in den Schnitt eingepunzt ist: SANS: VARIER.

---

[1]) Hier sei dem Direktor der Biblioteca Vittorio Emanuele in Rom Herrn Giuliano Bonazzi hochachtungsvollst gedankt, nicht nur für das Wohlwollen und die ganz besondere Förderung, die er dem Schreiber dieser Zeilen bei seinen Arbeiten an der Bibliothek zuteil werden ließ, sondern auch für sein persönliches Interesse an der Sache selbst. Denn aus eigenem Antrieb ließ er die aufgeklebten Vorsatzblätter des Bändchens ablösen und war so liebenswürdig, das so gewonnene Neue brieflich mitzuteilen: Sull' interno del piatto anteriore si sono lette le seguenti parole, scritte in carattere umanistico con scrittura simile a quella già nota: „Emptus praetio XIV libr." e sull' interno del piatto posteriore, con la stessa scrittura, le parole: „C'est a Jean Grolier de Lyon." — Das ist wie es scheint die einzige Eintragung Groliers in ein Buch in französischer Fassung, ebenso die einzige Bemerkung über den Kaufpreis eines Buches.

[2]) Dazu stimmt ungefähr La Cailles Angabe, der den Beginn des Anbringens von Goldschnitt mit Ornamenten und Devise oder Besitzername darauf in die Zeit König Franz I. setzt. Die einzige in der Literatur bekannte Parallele scheint der in der Auktion Morante unter Nr. 836 verkaufte und vom Baron Léopold Double erworbene Band zu sein. Er hatte auf dem Vorderschnitt den Namen: Pignolet, auch die anderen Teile des Schnitts waren gepunzt. Wie dieser ganz unbekannte Mann als Besitzer jenes Buches mit den hochfürstlichen, in Gold auf den Deckeln vorhandenen Wappen zo vereinbaren wäre, bleibt ein unlösbares Rätsel. Bezug genommen ist auf diesen Einband von Hobson, Thirty bindings, London 1926, zu Tafel III.

Was nun den Einband selbst anbelangt, so ist auch er ein Unikum unter allen bisher bekannten Groliers und von großem, einbandgeschichtlichem Interesse. Die streifenartige Felderteilung mit reihenweiser Anordnung gleicher Stempel untereinander ist französisch, die Stempel selbst aber sind italienisch. Man könnte also vermuten, daß der Band in Italien gemacht sei, was jedoch nicht richtig wäre. Auf dem bei Bouchot, Les reliures d'art usw., Paris 1888 auf Tafel 19 abgebildeten Einband für König Ludwig XII. finden sich einige Stempel, deren Gestalt jener ganz entspricht, die sich auf dem hier in Rede stehenden Einband finden. So vor allem der Knotenwerkstempel, die Raute mit vierblättriger Blume und der kleinere Vierblattstempel, der hier sowohl zur Kreuzform gruppiert ist, als auch in den Querleisten oben und unten einzeln zum Abdruck gekommen ist. In dem für das Rautenmuster verwendeten Stempel sind stets zwei Stück zu einem Ganzen vereinigt; auch hierin entspricht der neue Grolierband. Die großen, gegenständigen Blumenstempel (deren Abdrücke nie ordentlich ausgerichtet sind wie übrigens auch die des Rautenstempels), lassen sich noch auf einem anderen, auch für König Ludwig XII. hergestellten Einband nachweisen, der auf Tafel 9 des Album de bibliophile Julien (1869) und bei Gustav Brunet, La reliure ancienne et moderne (1878) Tafel 9 erscheint. Wie ferner der Band bei Bouchot, Tafel 19, vier Bünde hat, so ist das auch bei dem Grolierband der Fall. Aber auch Unterschiede sind zu bemerken. Während nämlich auf dem Einband für Ludwig XII. bei Bouchot, Tafel XIX, die Rautenstempel im Siegelschnitt gemacht waren, so daß die in die Rauten eingeschlossene Zeichnung mit der Umrahmung erhaben ausgeprägt erscheint, ist auf dem Grolierband die Zeichnung im Abdruck vertieft, so daß der Stempel erhaben gewesen sein muß. Ferner sind die auf dem Bande der Vittorio Emanuele vorhandenen Stempel, sowohl der gekrümmte, an beiden Enden mohnkopfartig abschließende, als der schlangenförmig gewundene, bisher weder auf einem für Ludwig XII. gearbeiteten Bande noch sonst nachzuweisen. Aus dem Vorangehenden ist es nun klar, daß der neue Grolierband in Frankreich hergestellt wurde, aber mit italienischen Stempeln und vielleicht von italienischen Arbeitern. Das kann jedoch nur in der für den König arbeitenden Werkstatt geschehen sein[1]). Auch über die Zeit der Ausführung ist ein Urteil möglich. Im Jahre 1512 waren die Franzosen gezwungen, die Lombardei und Mailand außer einigen befestigten Stellen aufzugeben. In einem solchen befestigten Platze hielt auch Grolier noch eine Zeit aus. Die Handschrift Nr. 16554 der Pariser Nationalbibliothek, welche Auszüge aus Livius enthält, ist nämlich von Grolier eigen-

[1]) Durch den Einband des in der Nationalbibliothek in Wien vorhandenen Buches Ausonius praeludia, Hermogenes rhetorica, Florentiae Junta 1515 (Signatur 46 J 30), lernen wir, daß italienische Arbeiter noch unter dem Nachfolger Ludwigs XII., unter König Franz I., im alten Stil weiter arbeiteten. Im Katalog der Ausstellung von Einbänden (der Hofbibliothek) in Wien 1908, Nr. 167 ist bei der Beschreibung übersehen worden, daß das Stück schon in die Zeit Franz I. fällt, da neben dem Stachelschwein dort auch schon der Salamander in der Deckelverzierung erscheint. (Im Einbandwerk ist das Stück nicht abgebildet.)



Abb. 1 Abb. 2

Pariser Einband für Jean Grolier 1512-1515. In der Biblioteca Vittorio Emanuele, Rom
(Rückseite und Vorderschnitt, natürliche Größe)

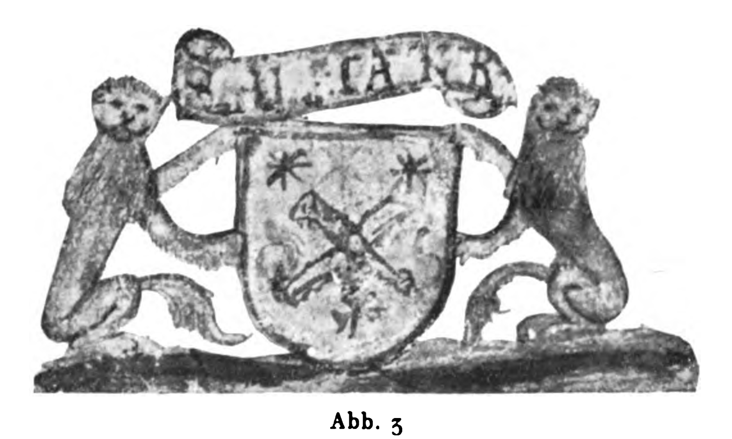


Abb. 3

Eingemaltes Wappen in Grolierband der Biblioteca Vittorio Emanuele, Rom



händig geschrieben in Arce Porte Jovis Mediolani Mense Augusto An. Sal. XIII supra M. ac D. (Portalis Nr. 273, Le Roux de L. Nr. 311.) Grolier mußte jedoch schließlich die Stadt verlassen, und es ist wohl anzunehmen, daß er nach Frankreich zurückkehrte. Mochte es doch auch unsicher sein, welche Verwendung er fernerhin finden konnte. Als dann im Jahre 1515 nach der Schlacht von Marignano Mailand von den Franzosen wieder besetzt wurde, kehrte er dahin zurück. Ist diese Annahme richtig, dann wäre damit auch ein kleiner Beitrag zur Lebensgeschichte Groliers gewonnen. Der Einband würde also wohl in das Jahr 1514 oder Anfang 1515 fallen. Beachtenswert ist jedenfalls die französische Form der Devise. Auch der Umstand sei erwähnt, daß es sich bei dem Buche wahrscheinlich um einen Nachdruck aus Lyon handelt, der damals in Frankreich leichter erreichbar war als in den durch die Kriegswirren aufgerüttelten norditalienischen Gebieten. Wenn man endlich die bei Loubier[2], Seite 178 in Abbildung 147 wiedergegebene Schnittverzierung eines für Ludwig XII. bestimmten Einbandes mit der unseres neuen Grolier vergleicht, so findet man, daß dort die siebenblättrige Rosette in entsprechender Weise in den Zwischenräumen des Rankenwerks erscheint, wie hier vor und hinter dem Namen[1]).

BIOGRAPHISCHE NOTEN

Einige der bei Le Roux de Lincy stehenden Angaben über Jean Grolier sind ohne Beleg vorgebracht, so die über seinen Studiengang (S. 36) oder über seinen Aufenthalt in Neapel (S. 43). Auch über die Zeit, wann er nach Italien kam und wann er die Stelle seines Vaters Jean Étienne als Kriegszahlmeister in Mailand übernahm, das die Franzosen seit 1499 besetzt hielten, herrscht Unklarheit. So geschah das nach S. 42 im Jahre 1512, nach S. 3 schon 1510. Das letztere ist aus der bei Le Roux de Lincy auf S. 323 gedruckten und auch abgebildeten Urkunde wohl zu erschließen[2]). Wir können jedoch um mindestens zwei Jahre weiter zurückkommen. Über den Besuch des Aldus in Mailand und den Verkehr mit Grolier wußte nämlich Le Roux de L. noch nichts. In dieses Jahr fällt der Druck der Adagia des Desiderius Erasmus; das Werk erschien im September 1508 (s. Didot, Alde Manuce S. 297). In eines dieser Exemplare hat nun Grolier die Zeichnung einer Münze des Kaisers Titus Vespasianus nach einem von Aldus selbst aus Venedig mitgebrachtem Stück gemacht. Das Buch befand sich im Jahre 1894 im Besitze des Marquis Grollier in Paris, worüber Vicomte Grouchy in einem auch sonst für die Bücher Jean Groliers lehrreichen Aufsatz Nachricht gegeben hat[3]). Aus der

[1]) Was man allerdings über das auf Blatt II A des besprochenen Buches vorhandene Wappen denken soll, das auf Tafel 22 abgebildet ist, sei dahingestellt.

[2]) Nur das Wort comte in der Überschrift ist richtig als conseiller zu lesen. — Anders sind diese Zahlen bei Loubier gedeutet. Danach kam Grolier 1510 nach Italien und lernte Aldus 1512 kennen. (2. Aufl. S. 159 und 160.) Diese Angaben sind aus der ersten Auflage wiederholt. Ein bestimmtes Datum für die Beziehungen zwischen Grolier und Aldus gibt Le Roux de Lincy a. a. O. nicht.

[3]) Bulletin du bibliophile. Paris 1894, S. 283f. unter Nr. 101 mit einer Abbildung.

dieser Zeichnung beigefügten Notiz Groliers wissen wir nun, daß Aldus im Jahre 1508 mit ihm in Mailand verkehrte. (Aldus cum Mediolani apud nos esset.) Gewohnt hat er aber im Hause des Jacopo Antiquario, dessen Charakter und hervorragende Kenntnisse Aldus ebenso preist, wie dieser vor Aldus, den er schon bei seiner Ankunft mit lateinischen Hendekasyllaben begrüßt hatte, in Hochachtung zerfloß. Die Ausgabe von Plutarchs moralia, in deren Vorrede Aldus auf diesen Mailänder Aufenthalt Bezug nimmt, erfolgte zu Anfang 1509, der Besuch des Aldus in Mailand wird also ins Ende des vergangenen Jahres fallen. Jacopo Antiquario war Sekretär der letzten Herzöge von Mailand gewesen, trat nach der Besetzung der Stadt durch die Franzosen in französische Dienste und rühmte u. a. in einer zu Mailand 1509 gedruckten Rede König Ludwigs XII. Sieg über die Venetianer bei Aguadel. Als eine beinahe kosmopolitische Haltung des Aldus muß man es ansehen, daß er dem venezianischen Feldherrn (Bartolomeo Alviano), der diese Schlacht verlor, den neu herausgegebenen Sallust widmete (s. Didot a. a. O. S. 321 und Le Roux de L., S. 52). Unter diesen Umständen stand Jacopo Antiquario jedenfalls mit Grolier in enger Beziehung. In die Zeit vor 1512 wird man wohl (s. das schon auf S. 76 Gesagte) auch das Gastmahl im Hause Groliers setzen dürfen, bei dem die Gäste in unerhörter Freigebigkeit am Ende der Tafel mit Handschuhen beschenkt wurden, die mit Goldmünzen gefüllt waren (Le Roux de L., S. 52); jedenfalls muß es vor 1515 stattgefunden haben, weil Aldus Manutius (s. Didot a. a. O. S. 396), der von Egnatius als damals anwesend bezeichnet wird, schon am 6. Februar 1515 starb. Derselbe Egnatius berichtet, er sei von Grolier mit einer Goldmünze des Kaisers Aelius Lampridius im Werte von 30 Dukaten beschenkt worden, die in einem schönen Futteral lag, „cum Mediolani ageremus“ (s. Suetonius, Vitae imperatorum, Bogen K; zum gen. Kaiser. Venedig 1516). Das wird damals gewesen sein, als Egnatius im Mittelpunkte des Interesses stand, da er als Abgesandter Venedigs die Aufgabe hatte, König Franz I. in Mailand zu begrüßen und zu beglückwünschen, was er mit einem Panegyricus tat, der ihm von seiten des Königs reiche Ehren und eine goldene Kette als Geschenk einbrachte (s. Le Roux d. L., S. 50). Das war also im Jahre 1515. Egnatius widmete nicht nur gleich im folgenden Jahre seine Ausgabe des Sueton Jean Grolier, sondern quittierte mit Dank auch, an der erwähnten Stelle, das Geschenk der kostbaren Kaisermünze.

Nach 1516 muß nun das folgende fallen. Unter Bandellos Novellen ist eine, die Grolier gewidmet ist, Parte III, 4. Gegen Ende wird dort der freundschaftliche Verkehr zwischen ihm und den beiden Groliers, Vater und Sohn, erwähnt und insbesondere einer Disputation gedacht über des Coelius Rhodiginus Lectiones antiquae in einem Mailänder Konvent. Da diese jedoch erst 1516 erschienen muß die erwähnte Diskussion in späterer Zeit stattgefunden haben. Die Annahme, daß der Vater Groliers an der Aldinischen Akademie teilgenommen und möglicher-

weise seinen Sohn dort eingeführt habe, ist nicht zu beweisen. Didot a. a. O. hat eine ganze Zahl von Teilnehmern angeführt, aber von den Groliers nichts erwähnt (vgl. die Liste Renouards bei Didot S. 149f. und ausführlicher S. 435-470). Es könnte sich also nur um freiwillige Mitglieder handeln, welche die Statuten von 1500 als *ὀνομαστὶ μόνον προσαγόμενοι* bezeichnen. Die Groliers waren politisch orientiert, gewiß Personen mit literarischen und musikalischen Interessen, aber keine Gelehrten.

Wie über den Beginn des Aufenthalts der beiden Groliers in Mailand, so ist man auch über den Weggang Jean Groliers aus Italien in Zweifel. Daß die Ansicht von Le Roux de L., der von 1530 spricht und die im Wiener Einbandwerk Sp. 13, Anm. 2 geäußerte Meinung, und danach Loubier[2], S. 169, das Jahr 1529 komme dafür in Betracht, nicht richtig sei, hat Hobson, Maioli usw. S. 5—7 klargestellt. Er kommt zur Ansicht, daß Grolier Italien im Jahre 1521 verließ und das Land nicht wieder sah. Dieses Datum kann also sowohl für die italienischen Einbände Groliers, als für den zeitlichen Ansatz der für ihn in Frankreich hergestellten von Wichtigkeit sein. Die ersteren könnten nach Hobsons Ausführungen in zwei Zeitabschnitten gemacht sein, bedingt durch die kriegerischen Verhältnisse und deren Einfluß auf Grolier, einmal bis zum Jahre 1512, dann in der Zeit von 1515 bis 1521. Ein Datum dafür, daß Grolier sich schon im Jahre 1526 in Frankreich befand, gewinnt Hobson aus dessen im Schloß Chantilly vorhandenen, an den Maréchal Montmorency gerichteten Briefen. Wir können wohl aber auch hier noch etwas weiter zurückkommen. Einen Anhaltspunkt für das Jahr 1523 gewinnen wir nämlich durch eine Stelle im Champ Fleury. Über die Verbindung Geoffroy Torys mit Grolier sind wir wenigstens im allgemeinen unterrichtet und auch daß Grolier eine Handschrift des Livius mit eigenhändiger Namenseintragung Torys besaß, wissen wir. Im Champ Fleury erzählt nun dieser, daß er am 6. Januar 1524 im Halbschlaf über allerlei künstlerische Arbeit nachgedacht habe u. a. auch darüber, daß er für das Haus des Herrn Kriegsschatzmeisters, maitre Jean Grolier, Rat und Sekretär des Königs, Liebhaber der schönen Künste und aller Gelehrten, von denen er auch diesseits und jenseits der Alpen geschätzt und geliebt sei, vor kurzem de quelque lettre antique gemacht habe und daß im Zusammenhang damit in ihm der Plan zu seinem Champ Fleury entstanden sei. Da diese Arbeit für Grolier „vor kurzem" gemacht wurde, dürfte sie noch in das Jahr 1523 zu setzen sein. Tory hätte aber wohl nicht vom „Haus" Groliers und von „diesseits" der Alpen gesprochen, wenn es sich damals nicht um einen Aufenthalt beider in Betracht kommenden Personen in Frankreich gehandelt hätte[1]).

---

[1]) Der Champ Fleury selbst ist erst einige Jahre später (1529) erschienen. Über das Alphabet Torys wird noch weiter unten die Rede sein.

GROLIERS VERHÄLTNIS ZU ITALIENISCHEN MUSTERN

Die seinerzeit geäußerten Zweifel und der Unwille über die Neuerungen im Wiener Einbandwerk, vor allem über die Behauptung, daß die meisten Einbände Groliers ebenso wie die Maiolis nicht italienisch seien, sondern in Frankreich gemacht worden wären, haben sich indessen beruhigt. Ebenso wurde die Richtigkeit der Beobachtung über den Zuschnitt des französischen Ansatzfalzes von Einbandkennern wie Baer, Hobson, Goldschmidt u. a. bekräftigt. Und die verlangten weiteren Untersuchungen und Nachprüfungen in dieser Hinsicht waren schon lange vor Erscheinen des Wiener Einbandwerks durch ausgebreitete Beobachtungen vorweggenommen. Dann war in neuem Fortschritt durch Baron Rudbeck in der Zeitschrift für Bücherfreunde der Beweis geliefert worden, daß die umfangreichste Gruppe von Grolierbänden in Paris gemacht worden war. Das gelang dadurch, daß er ein für den deutschen Studenten Damian Pflug in Paris gebundenes und auf 1542 datiertes Stück fand, welches sowohl im Gesamtentwurf als betreffs der verwendeten Stempel größte Übereinstimmung mit Einbänden Groliers aus derselben Zeit aufwies. Dieser Stil bedeutet gewiß eine Befreiung von dem der reihenweise senkrecht angeordneten Stempel aus der Zeit Ludwigs XII. Es treten schon die Zierelemente der Renaissance mehr hervor. Auch die gerändelten Stempel, die auf diesen Einbänden zum Teil erscheinen, lassen sich auf gleichzeitigen Einbänden in Venedig nachweisen. Auf italienische Vorlagen geht ferner die auf französischen Einbänden so häufig erscheinende Art der in ein Rechteck eingeschriebenen Raute zurück, doch unterscheidet sich der französische Einband wesentlich dadurch, daß bei ihm die Verflechtung von Rechteck und Raute im Entrelac, durch wechselndes Unter- und Überfahren der Doppellinien erscheint, das in Italien nicht beliebt war. Auf Italien geht auch das Durchstecken von Zierelementen in Einschnitte des Bandwerkes zurück, wie Wellband durch Kreuzstamm in Jo. Lichtenbergs Voragine, Legendario, Venedig, 1505. In Frankreich dürfte sich das älteste Beispiel dafür zeichnerisch in Geoffroy Torys Champ Fleury (1529) auf Blatt 79 nachweisen lassen. Ebenso werden die Streupunkte in Gold (Goldsand) aus Italien stammen; sie finden sich in Frankreich schon, wenn auch in etwas schwerfälliger Art verwendet auf einem Einbande Ludwigs XII. (man sehe Bouchot a. a. O. Tafel XVIII im Mittelfeld). Auch die Bemalung des Bandwerks kann von Italien ausgehen, obwohl der Beweis dafür wohl nicht leicht zu erbringen ist und bisher auch nicht durchgeführt zu sein scheint.

Aber man muß unterscheiden zwischen der Herkunft stilistischer Elemente und dem, was im fertigen Werk daraus gemacht ist. Worauf im Wiener Einbandwerk Gewicht gelegt werden sollte, war der Nachweis, daß die Einbände Groliers und Maiolis in Frankreich und nicht in Italien hergestellt wurden, aus den dort angedeuteten Gründen. Dies mußte betont werden, trotzdem auch schon damals

deren Abhängigkeit von italienischen Zierformen in gewissen Details klar war. Solchen Zusammenhängen weiter nachzugehen, könnte für uns immerhin von Interesse sein. Handzeichnungen von Einbandentwürfen in der Zeit der Renaissance scheinen sich nicht erhalten zu haben; wenigstens hat die Umfrage in Italien bisher kein Ergebnis geliefert. Ganz ohne Hilfen sind wir jedoch auf diesem Gebiete nicht. Gerade betreffs des eleganten Bandwerkstils vor der Mitte des XVI. Jahrhunderts lassen sich zwischen italienischen und französischen Arbeiten Zusammenhänge feststellen und was uns noch wichtiger sein kann — mit Einbänden Jean Groliers selbst.

Schon seit langem ist das Titelblatt des von Paul Porrus zu Genua in mehreren orientalischen Sprachen gedruckten Psalteriums von 1516 bekannt. Abgebildet ist es u. a. bei Leo S. Olschki, Le livre en Italie à travers les siècles, Florence 1914, Pl. LVI[1]). Schon bei Gelegenheit der für die Ausstellungen der Hofbibliothek in Wien gemachten Buchauswahl hatte dieses Titelblatt die Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Denn hier fand sich große Ähnlichkeit mit Formen französischer Einbände um 1545. Ferner stellte es sich heraus, daß Grolier ein Exemplar des Buches besessen hatte. Noch mehr überraschte die Angabe von Le Roux de Lincy über das Verhältnis von Titelblatt und Deckelschmuck (S. 266) bei diesem aus Groliers Bibliothek stammenden Buch in Caen. „Cette reliure est en veau (heißt es dort). Les plats sont ornés de nombreux filets d'or, au fer froid, séntrecroissant les uns dans les autres"; und weiter auf S. 267: (Le) „titre est encadré dans des ornements d'or *semblables à ceux de la reliure*". Die Zeichnung des Titelblattes im Psalterium war bekannt, der Deckelschmuck des in der Bibliothek zu Caen befindlichen Grolierbandes jedoch nicht. Das an die Verwaltung der Stadtbibliothek in Caen gerichtete Gesuch um die Erlaubnis, das Titelblatt photographieren lassen zu dürfen, war ohne Erfolg. Erst dem liebenswürdigen Eingreifen des durch seine Miniaturenwerke sowohl in Frankreich als auswärts bekannten Herrn Grafen Alex. De Laborde gelang es, eine Aufnahme des Einbandes zur Verfügung zu stellen, wofür ihm der aufrichtigste Dank ausgesprochen sei. Nunmehr ist es möglich, beide Stücke in Abbildung nebeneinander zu stellen und sich zu überzeugen, daß tatsächlich die Zeichnung des Titelblattes für den Entwurf des Einbandes in hohem Grade maßgebend war (Taf. 23). Nicht nur die Gesamtanlage stimmt, sondern auch die Einzelheiten: man betrachte, wie die Ecken des äußeren Rahmens mit dem sich unterschneidenden Bandwerk gebildet, wie die Ecken der Quadrate dort

[1]) Das Datum 1506 ist bei Le Roux de Lincy unter 257 mißverständlich nach der unrichtigen Interpunktion in der Datumsbezeichnung des Originals angegeben (anno Christiane salutis millesimo quingentesimo sexto, dexímo mense Novembri). Es ist mit dem gleichen Fehler leider auch in die zweite Auflage des Buches New York 1907 unter Nr. 449 übernommen. Dagegen ist die wichtige Notiz der ersten Ausgabe über das Verhältnis von Titelblatt und Einband des Grolier-Exemplars, von dem weiter die Rede sein soll, unterdrückt und anderes Interessante weggelassen. Richtig ist das Datum bei Friedrich Ebert, Bibliographisches Lexikon Nr. 18082, im Katalog des British Museum unter: Bible auf S. 383 usw.

/

aufgebogen, wie an den Längsseiten zwei Kreisringe vorhanden sind, an den Schmalseiten nur einer, und wie im Innern der Kreisringe eine eckige Verknotung des Bandwerkes erscheint. Wie ferner das Titelblatt in der Mitte ein schmales Rechteck zeigt, so ist es auch in der Einbandzeichnung der Fall; nur die Füllung des Rahmens mußte selbstverständlich beiderseits verschieden sein. Sogar die zwei kleinen Einkerbungen in der Linienführung der Längsseiten und der einen Einknickung an den Schmalseiten des Bandwerks sind getreulich festgehalten. Wann der Einband gemacht wurde, ist leider unbekannt, ebensowenig, ob Grolier das Buch schon bei seinem Aufenthalt in Italien besessen oder ob er es erst viel später in Frankreich erworben hat. Der Entwurf selbst darf jedoch nicht nur für eine Reihe von Grolierbänden, sondern darüber hinaus für eine ganze Anzahl von anderen als Muster in Anspruch genommen werden. Denn es wiederholt sich zwar dort in spielerischer Mannigfaltigkeit aber in deutlicher Abhängigkeit vom ursprünglichen Modell. Man dürfte betreffs seiner Entstehungszeit auf die Mitte des XVI. Jahrhunderts kommen. Was jedoch als die wichtigste Tatsache erscheint, ist, daß hier für eines der schönsten Einbandmuster nicht nur sein italienischer Ursprung, sondern auch die besondere Quelle bezeichnet werden konnte. Allerdings stand Genua, als das Psalterium dort gedruckt wurde, unter französischer Herrschaft (1499—1522), für französische Buchkunst und französische Künstler werden aber aus gleicher Zeit keine derartigen Entwürfe nachzuweisen sein.

Diese Nachahmung eines italienischen Musters durch einen französischen Buchbinder und besonders im Zusammenhang mit Grolier, so merkwürdig sie allerdings erscheinen mag, ist nicht als vereinzelte Tatsache zu bezeichnen. Wie alle wissenschaftlichen Ergebnisse schrittweise erreicht werden müssen, so ist dies auch in der Geschichte des alten Bucheinbandes der Fall. Zuerst hat Giuseppe Fumagalli[1]) mit seiner schönen Arbeit über Canevari klar erwiesen, daß die Benennung einer bestimmten Gruppe von Einbänden unrichtig sei und nichts mit diesem Namen zu tun habe. Er hatte ferner schon damals die Äußerung getan, daß die Einbände römisch zu sein scheinen. Auf diesem Wege weiterschreitend und durch glückliche Gedankenverbindung ist es G. D. Hobson gelungen, nicht nur ihre örtliche Herkunft sicher zu erweisen, sondern auch die Persönlichkeit zu finden, der sie zugehörten: die Einbände waren nämlich Eigentum Pier Luigi Farneses, der schon im Jahre 1547 ermordet wurde. Man hat sich bei diesen charakteristischen Einbänden vorwiegend an das Medaillon mit dem von Apollo gelenkten, dem Parnaß zustrebenden Wagen gehalten, der auf allen sogen. Canevaribänden erscheint; das ist gewiß begründet. Dabei trat nur der Dekor der Umrahmung in der Betrachtung zurück. Unter den erhaltenen Einbänden dieser Art ist zwar eine

[1]) Di Demetrio Canevari, medico e bibliofilo Genovese etc. Firenze 1903 (Sep.-Abdr. aus: Bibliofilia diretta dal cav. Leo S. Olschki, vol. IV und V).



Psalterium, Hebreum, Grecū,
Arabicū, & Chaldeū, cū tribus
latinis iterpretatiōibus & glossis.

Abb. 1
Titelblatt des Psalteriums in vier Sprachen
Genua 1516
(Verkleinert)

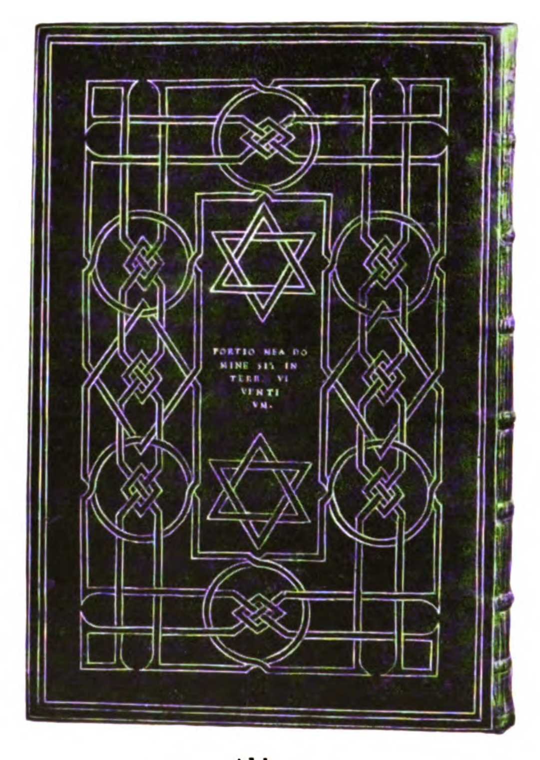


Abb. 2
Einband des obigen Buches aus Groliers Bibliothek
(Verkleinert)





Abb. 1
(Verkleinert)

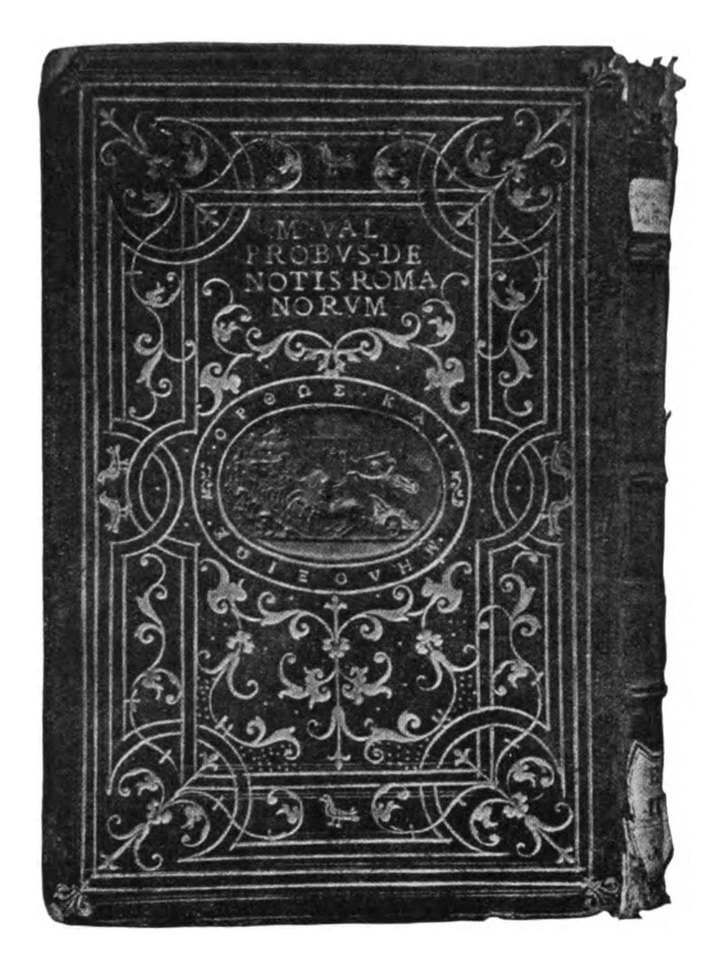


Abb. 2
(Verkleinert)

Einbände für Pietro Luigi Farnese
(Calcagnini von 1543; Probus von 1535)
Nach Fumagalli, Demetrio Canevari

bedeutende Abwechslung, eine ganze Anzahl davon zeigt jedoch ein Muster von Linienpaaren, die sich an allen Seiten in Halbkreisformen im Entrelac überschneiden, an den Längsseiten zweimal, sonst einmal, wie z. B. bei Fumagalli a. a. O. Fig. 5, 7 (s. hier Tafel 24) oder bei Hobson, Tafel 61. Mit einfachen, statt Doppellinien ebenda auf Tafel 62.

Nun möge man sich vor Augen halten, wer Pier Luigi Farnese war. Es handelt sich da um den Sohn des Papstes Paul III. (Farnese), der im Jahre 1537 von seinem Vater zum Herzog von Castro, 1544 zum Herzog von Parma und Piacenza ernannt wurde. Wie sein Vater, war auch er ein fein gebildeter Mann, Apollonio Filarete stand seinem Hofstaat vor, auch dieser literarisch orientiert und ein Bücherfreund. Beide sind uns jetzt als Besitzer künstlerischer Einbände von eigenartigem Stil bekannt. In der hier in Frage kommenden Angelegenheit scheinen nun ferner Hofleute und Diplomaten Königs Franz I. von Frankreich eine Rolle zu spielen, welche nicht mit besonderer Absicht, sondern mehr durch Zufall der Verhältnisse eingriffen. Die bedeutende Stellung der Gebrüder Du Bellay, Guillaume und Jean, Herrn von Langey, am Königshof ist bekannt; beide waren einflußreiche Politiker, der erste durch seine Aktionen in Deutschland und Piemont, der andere als Gesandter bei Heinrich VIII. in England und in Rom. Die Verbindung mit dem Marschall, später Connétable, Anne de Montmorency, dem Chef der französischen Hofhaltung, war durch ihre Stellung gegeben. Die Verbindung Groliers mit Montmorency steht durch seine, teils von Le Roux de Lincy veröffentlichten, teils von Vicomte Grouchy verwerteten Briefe fest (s. Bulletin du bibliophile, Paris 1894, S. 292 f). Vor allem kommen aber hier Jean du Bellays Beziehungen zum Haus Farnese und zu Papst Paul III. selbst in Betracht. Da dieser seine Wahl zum Teil König Franz I. zu verdanken hatte, war er den Franzosen im allgemeinen sehr wohl gesinnt. Mit Jean du Bellay insbesondere stand er als dem Gesandten Franz I. bei der römischen Kurie in vielfacher diplomatischer Verbindung. Schon im zweiten Konklave hatte ihn der Papst (21. Mai 1536) zum Kardinal gemacht. Eine Bekanntschaft und Verbindung Du Bellays mit Pier Luigi Farnese, dessen Interesse für Literatur und schöne Bücher feststeht, indem wir nun durch Hobson wissen, daß es sich hier um den wirklichen Besitzer der „Canevari"-Bände handelt, liegt sehr nahe und dadurch auch die Kenntnisnahme von dessen Einbandstil durch Du Bellay. Noch im Jahre 1536 kehrte dieser als Kardinal und Statthalter des in den Krieg gegen Kaiser Karl V. ziehenden Königs nach Paris zurück. Er wurde nicht nur zum Gouverneur von Paris ernannt, sondern auch mit militärischen Befugnissen als Generalleutnant der Pikardie und Champagne betraut und das Vertrauen des Königs zu ihm war unbegrenzt. Daneben hatte er jedoch literarisches Interesse, den gleichzeitigen Dichtern stand er nahe, selbst ein nicht unbekannter Dichter. So könnte man die Beeinflussung des Einbandstiles dieser Zeit in Paris durch römische Muster erklärlich finden.

Der Einband bei Bouchot Tafel XXX, ein 1543 gedrucktes Buch, das Werk des in Paris hochangesehenen Mediziners J. Tagault, De chirurgica institutione libri quinque, zeigt diesen Stil in aller Deutlichkeit. Das in Rede stehende Exemplar wurde für König Franz I. gebunden. Auch eine Anzahl von Grolierеinbänden, einzelne für Anne de Montmorency, Charles de Lorraine, damals Erzbischof zu Reims, später Nebenbuhler Du Bellays, und eine ganze Reihe von Einbänden für anonyme Besitzer in den vierziger Jahren des XVI. Jahrhunderts in Paris, zeigen engere oder weitere Anlehnung an diesen Farnese-Stil. Für Grolier vergleiche man besonders den Einband von Montisferrati marchionum series (Portalis No 341; Le Roux de L. No 182) mit Abbildung bei Portalis und linear bei Weale Bookbindings S. LXXXIII, für Charles de Lorraine s. Bouchot Tafel XLVIII (Druck vom Jahre 1543), auch in diesem Aufsatz Tafel 25 abgebildet. Betreffs anderer Stücke dieser Art s. Techeners Art du bibliophile.

Es gibt aber auch noch eine weitere, natürliche Erklärung des Zusammenhanges für die Herübernahme und Verbreitung dieses römischen Stils. Hier taucht ein bisher wenig beachteter Mann aus der Versenkung auf: Claude Chappuis (auch Chapuis). Von ihm wissen wir, daß er sich bei Jean Du Bellay zur Zeit seiner Gesandtschaft in Rom aufhielt. Die Quelle August Bernards ist nicht angegeben, aber in der zweiten Ausgabe seines Buches über Geoffroy Tory findet sich folgender Satz: Ce Claude Chappuis est sans doute celui qui faisait partie de la maison de Jean Bellay ambassadeur à Rome en 1536. Es handelt sich hier nicht etwa um einen gewöhnlichen Sekretär, sondern um einen Mann von Bildung, einen Dichter, der auch der Plejade nahestand, einen Redner, der würdig befunden wurde, in späterer Zeit König Franz I. zu begrüßen, von dem einige gedruckte Schriften, sieben an der Zahl, im Catalogue der Pariser Nationalbibliothek aufgezählt sind, wenn auch zumeist panegyrischer Art. Die für uns wichtigste Sache ist aber, daß derselbe Mann vom Jahre 1532 an neben anderen Personen als Bibliothekar des Königs Franz I. erscheint. So nach Delisles Cabinet des Mss. I, 182. Der Verleger seiner kleinen Schriften war ferner Pierre Roffet „Le Faulcheur", nach seinem Hausschild des Schnitters meist mit diesem Stichnamen bezeichnet, dessen Sohn Étienne Roffet Bücher in Paris (1537—1548) für die königliche Bibliothek band und vergoldete, wofür er von Claude Chappuis als libraire du roi bezahlt erscheint[1]). Daß es sich hier um teils kostbare Bücher und um Handvergoldung der Einbände handelt, ist in den Hofkammerrechnungen ausdrücklich erwähnt, eines der so gebundenen Stücke auch bei Bouchot Tafel XXVIII (das Evangeliar des IX. Jahrhunderts) mit dem Rechnungsbeleg von 1538 lautend auf Le Faulcheux bekanntgemacht (s. bei Bouchot im Anhang S. X). Ist es unter diesen Umständen nicht erklärlich, daß der für Franz I. gebundene Tagault von 1543 jenen Formstil zeigt, den Chappuis in Rom kennengelernt hatte

[1]) Eine dieser Rechnungen s. bei Bernard a. a. O. S. 395 nach Laborde, La Renaissance des Arts I, 973.



Abb. 1

Einband für König Franz I. von Frankreich

1543 gedruckt

(Verkleinert)

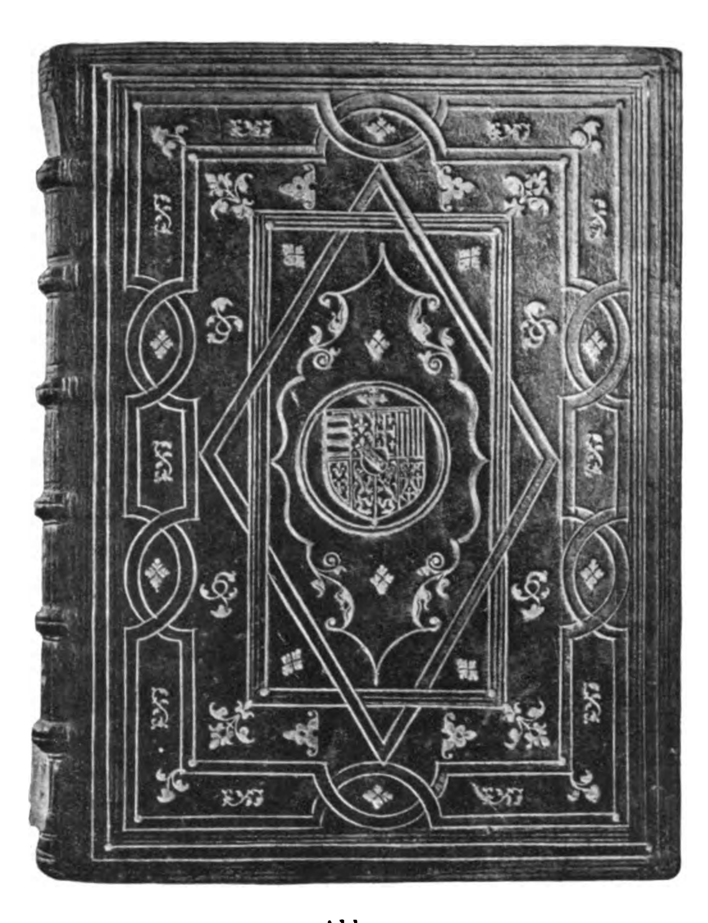


Abb. 2

Einband für Erzbischof Karl von Lothringen

1543 gedruckt

(Verkleinert)

Nach Bouchot, Les reliures d'art à la Bibliothèque Nationale



und dessen Ausführung nun der mit ihm in Verbindung stehende Buchbinder besorgte? Daß jedoch Verleger, Buchhändler und Buchbinder in Paris damals alle diese Tätigkeiten in einer Person vereinigen konnten, wie dies schon oben für Venedig als wahrscheinlich erwähnt wurde, ist durch dieses Beispiel bestätigt.

Wir können vielleicht noch einen Schritt weiter gehen. Claude Chappuis war als königlicher Bibliothekar bis 1560 tätig[1]) und starb sieben Jahre nach Grolier, 1572[2]). Daß diese beiden durch ihre soziale Stellung differenzierten Männer miteinander in Beziehung standen, ist durch kein äußeres Zeugnis belegt, wäre jedoch infolge ihres Verhältnisses zu Büchern und der Stellung Chappuis bei Hofe erklärlich. Wahrscheinlich wird die Sache jedoch durch ein von Vicomte Grouchy bekannt gemachtes Dokument[3]). Dort ist ein Notariatsakt vom 25. Febr. 1602 gedruckt, in dem bezeugt ist, daß ein Großneffe Jean Groliers, Vicomte de Aguissy, namens Antoine Grolier, seigneur et baron de Servières, maître d'hotel ordinaire du Roi, veranlaßt hat, daß der in Paris wohnhafte Arzt (praticien) Me Claude Chappuis, in seinem Namen und für ihn im Benediktinerkloster St. Germain des Près eine Aufnahme der armes, timbres et blazons vom Grabmal des dort begrabenen Jean Grolier veranstalte und diesen Befund notariell beglaubigen lasse. Es werden die auf beiden Seiten des Grabmals und am Gewölbe ausgemeißelten Wappen beschrieben, darunter: deux lions rampants, six étoiles et six o, die durch einen im Akt genannten Maler nach der Natur aufgenommen werden sollten[4]). Bei dieser Angelegenheit handelte es sich bei Chappuis nicht eigentlich um einen Akt der Pietät, sondern um eine Gefälligkeit, die an gewisse Voraussetzungen geknüpft scheint. Die beiden Töchter Groliers waren wohl nicht mehr am Leben. Warum sich nun sein Großneffe mit seiner Bitte gerade an den Arzt Chappuis wendete, kann verschiedene Gründe gehabt haben. Man darf aber annehmen, daß es sich hier um den Sohn des gleichnamigen königl. Bibliothekars Chappuis handelt, der (s. oben) 1572 starb. Dann ließe sich aus den vorgebrachten Zusammenhängen der Schluß ziehen, daß hier alte Familienbeziehungen in Frage kamen, die über den Vater des Beauftragten oder Ersuchten zu Jean Grolier selbst zurückreichten, den der Sohn Chappuis in seiner Jugend wohl noch gekannt haben kann.

So dürften also die Beziehungen zwischen dem Farnesestil, Jean du Bellay, Claude Chappuis, das Erscheinen dieser Zierform in Paris sicher schon vor 1543

---

1) S. Delisle a. a. O. 1, 182.

2) S. Biographie générale 9 (1854), S. 703.

3) Bulletin du bibliophile, Paris 1894, S. 389–392.

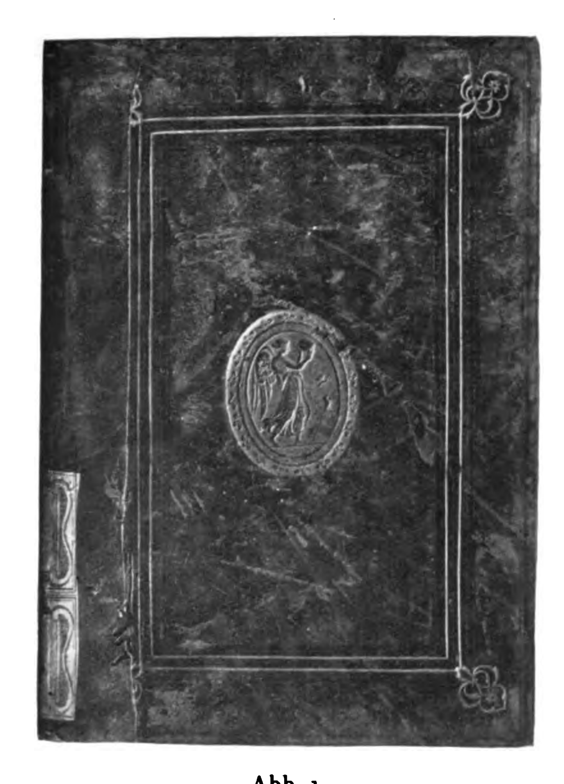
4) Die Beschreibung des Wappens ist heraldisch ungenau, weil die Notare die Sache rein formalistisch behandelten, aber interessant ist doch, daß auf dem Grabmal auch der Löwe im Wappen erschien, der auf Groliers Siegelabdruck in Chantilly und auf einer der von Le Roux de Lincy gegebenen Abbildungen gleichfalls vorhanden ist, doch von Grolier gewöhnlich nicht geführt wurde. Früher bezog man ihn auf das Wappen seiner Frau, einer Briçonnet. Über die Unrichtigkeit dieser Annahme s. Grouchy a. a. O. S. 287. Nach dem Angeführten muß dieses Wappen eine noch unbekannte Bedeutung haben.

und ihre Einwirkung auf Jean Grolier einigermaßen verständlich sein. Gewiß handelt es sich hier um eine Konstruktion und Hypothese, die ebenso luftig erscheinen als die Wahrheit in sich schließen kann. Der Beweis dafür in der einen oder anderen Hinsicht wird nur durch urkundliches Material in Frankreich möglich sein.

Um die Mitte des XVI. Jahrhunderts gab es in Paris verschiedene Einbandstile, die nach Anerkennung strebten. Vor allem bei Einbänden für Maioli ist der Wechsel zwischen solchen, die mit Bandwerk, einfach und gefärbt, fast überladen erscheinen und solchen, welche die Deckelfläche bis auf die Mitte fast freilassen, bemerkbar (vgl. bei Hobson besonders Tafel 36 und 37). Anzureihen sind hier auch die selteneren Bände, die in der Mitte ein Medaillon zeigen, wie der Einband von wunderbarer Einfachheit bei Hobson Tafel 16. In diese Gruppe gehört nun auch der Einband eines Buches in der Biblioteca Vallicelliana zu Rom (Taf. 26, Abb. 1). Er umschließt ein kleines Bändchen mit dem Inhalt: Les mots francois selon l'ordre des lettres, das in Paris in der Druckerei des Königs 1544 hergestellt wurde[1]). Zur Umrahmung, etwas von den Kanten abgerückt, dienen einige blinde mit zwei goldenen Linien, an deren Außenecken ein Zierstempel sitzt. Bis vor kurzem war nur ein Einband mit der gleichen Medaillenverzierung bekannt, der sich in der Stadtbibliothek zu Lyon befindet und in dem schönen, durch seine Abbildungen lehrreichen Katalog der Exposition de reliures 1925 auf Tafel XXX (zu Nr. 53) bekannt gemacht wurde. Dieser enthält: Theocritus, Idyllia. Venetiis, Barthol de Zanettis 1539, 8[2]). Hobson führt mit Einschluß des schon zitierten und auf Tafel 16 seines Maioli usw. abgebildeten Stückes vier medaillenartig verzierte Einbände an. Zu den ersten drei bemerkt er (auf S. 4 Anm. 3), daß sie möglicherweise aus einer Werkstatt in Venedig stammen (workshop ... possibly situated at Venice) und charakterisiert das Lyoner Stück als: yet another binding from the same source, also aus Venedig. Gegen diese Ortsbestimmung des Einbandes scheint nun im vorliegenden Falle schon die Befestigung des Buchblocks mit den Deckeln zu sprechen, die durch ein einheitliches, gerade zugeschnittenes Verbindungsstück erfolgte, noch mehr der dreipaßartige, an den Außenecken der Goldlinien sitzende Zierstempel, der auf einer ganzen Anzahl von Einbänden erscheint, für die Paris als Entstehungsort anzunehmen ist. Das beweist auch der für Damian Pflug 1542 in Paris gebundene Band, den Freiherr Rudbeck in der Zeitschrift für Bücherfreunde bekannt gemacht hat (N. F. IV, Bd. 2, S. 320). Ferner erscheint dieser Stempel auf einer ganzen Anzahl von Einbänden, die schon von 1535 an für Grolier und andere Bücherliebhaber gemacht sind; vgl. der Einfachheit halber im Wiener Einbandwerk Tafel 40 und 41.

[1]) Imprimeur du Roy war von 1543—1550 Denis Janot; s. Aug. Bernard, Geofroy Tory 2. Ausg., Paris 1868, S. 386.

[2]) Jetzt ist durch das norwegische Einbandwerk ein weiteres Beispiel mit derselben Medaillenverzierung auf einem für Damian Pflug schon 1541 in Paris gebundenen Bande bekannt gemacht worden.



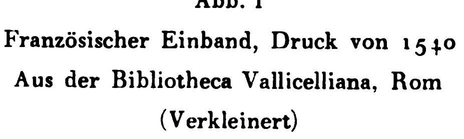


Abb. 1
Französischer Einband, Druck von 1540
Aus der Bibliotheca Vallicelliana, Rom
(Verkleinert)

ABCDEF
GHIKLM
NOPQR
STVXY
Z ; IHΣ .

Abb. 2
Ein Alphabet aus Geoffroy Torys Champ Fleury 1529
(Verkleinert)

Der hier abgebildete Einband lehrt also, daß die Buchbinderei, in welcher das jetzt in der Vallicelliana befindliche Buch gebunden wurde, nicht nur für Grolier, sondern außer für Damian Pflug auch für andere anonyme Besitzer gearbeitet hat. Anderseits ist es ein Beweis dafür, daß, wie das Datum des Buches zeigt, noch tief ins XVI. Jahrhundert hinein in Paris, jedenfalls in der hier in Betracht kommenden Buchbinderei, italienisches Kunstmaterial zur Verfügung stand.

Wir sehen also aus den angeführten Beispielen, daß der italienische Einfluß auf den französischen Einband keine vereinzelte Erscheinung war und nicht nur in den Anfängen der Renaissance in Frankreich zum Ausdruck kam, sondern sich bis gegen die Mitte des XVI. Jahrhunderts hinein wirkungsvoll erhielt. Das zeigt sich auch bei den für Grolier gearbeiteten Einbänden. So weisen z. B. unter den bei Le Roux-Portalis abgebildeten zehn Stück drei das Farnesemuster auf. Cundall hatte also (Bookbinding ancient and modern, London 1881) nicht so ganz unrecht, wenn er schrieb: "In fact the French school of binding owed its rise entirely to the teachings of Italy, and it was only after a long period of blind subservience the pupils learned to surpass their teachers." Und die im übrigen unwissenschaftliche und manche schiefe Ansicht vertretende Schrift von Vittorio de Toldo (L'Art Italien de la Reliure du Livre, Milano 1924) hat wenigstens darin recht, daß sie den bedeutenden Einfluß italienischer Muster auf französische Arbeiten stärker betont hat. Aber schon unter Heinrich II. wird der außerordentliche Fortschritt in Frankreich klar. Und der große Künstler, der die Einbände für diesen König und Diana von Poitiers schuf, hatte weder in Italien noch sonst irgendwo ein stilistisches Vorbild und sein Werk bedeutet auch in technischer Hinsicht einen Höhepunkt der edlen Kunst.

GROLIERS HAUSBUCHBINDEREI

In neuerer Zeit ist man geneigt anzunehmen, Grolier habe seine Einbände in einer eigenen Hausbuchbinderei herstellen lassen. Nach Le Roux de Lincys Auffassung war die Meinung verbreitet, er habe verschiedene Einbandkünstler verwendet[1]). Freilich können wir das letztere ebensowenig beweisen, als das Vorhandensein einer Hausbuchbinderei schon in Mailand, dann in Paris. Von jener Zeichnung der Münze des Kaisers Titus Vespasianus, die auf der Rückseite das Vorbild zu dem von Aldus Manutius gewählten Druckerzeichen aufweist, in einem

[1]) Auf Seite 99 spricht er von: Ces modèles (italienischer Einbände in seiner Bibliothek) ainsi modifiés ont dû être, imposés par lui aux artistes relieures qu'il a employés. Ebenso sagt Le Roux de L. — Portalis S. XIX: sixty years he directed his binders and remained to his faithful taste. Schon auf S. XVIII spricht er in Mehrzahl von „seinen Buchbindern". Auch den Einfluß, den Grolier auf die Entwürfe hatte, nimmt er in hohem Maße an; s. S. XVII: he was a great binder of books in the sense of one who designe and orders bindings.

Exemplar der Adagia des Desiderius Erasmus von 1508, bis zu den proteusartigen, schöpferischen Entwürfen der späteren Zeit wäre doch wohl ein weiter Abstand. Sonst haben wir für derartige Anlagen Groliers keinen Anhaltspunkt. Der Umstand, daß ein für den deutschen Studenten Nicolaus von Ebeleben 1541 und für Damian Pflug im Jahre 1542 in Paris gebundenes Buch in seinen Stempelabdrücken mit solchen Einbänden übereinstimmt, die zu gleicher Zeit für Grolier gemacht wurden, läßt nicht auf eine Hausbuchbinderei desselben, sondern ohne Zwang auf eine Pariser Werkstätte schließen, in welcher alle Genannten binden ließen. Ferner zeigt der im Wiener Einbandwerk abgebildete Einband Tafel 41b zum Teil gleiche Stempel wie Einbände Groliers, obwohl er eine ganz verschiedene Devise trägt: Fortuna nulli plus quam consilium valet; man vergleiche das Zitat zu dieser Nummer a. a. O. Bei Hobson Tafel 47 und 48 sind ferner je zwei Einbände gleicher Art abgebildet, von denen jeweils der eine für Grolier, der andere für Maioli bestimmt war, ein weiterer Beweis für die im Wiener Einbandwerk geäußerte Überzeugung, daß beide Männer dieselbe Offizin benutzt hätten und daß dies ziemlich gleichzeitig geschah. Im Wiener Einbandwerk war auf die Buchbinderei mit dem charakteristischen $^{3}/_{4}$-Kreisstempel und derartige Einbände hingewiesen worden, die ganz verschiedenen Besitzern angehörten, darunter Grolier und Maioli. Inzwischen hat Hobson in seinem Werk über Maioli usw. die Liste derselben auf S. 44—46 wesentlich vermehrt, woraus man ersieht, daß dort nicht nur nachweisbar 8 Einbände für Grolier ausgeführt wurden, noch mehr für König Heinrich II., dann für fünf andere vornehmste und bekannte sowie für weitere acht unbekannte Personen. Daß dieser ganze Kreis Groliers Hausbuchbinderei benutzt haben sollte, wird man vielleicht nicht annehmen wollen. Daß man in einer und derselben Buchbinderei Arbeiten in verschiedenen Stilen ausführen konnte, ist nicht zu bezweifeln, aber es ist fraglich, ob das in Wirklichkeit geschah. Wer etwa den bei Loubier S. 163 abgebildeten Einband und sein eckig verschlungenes Knotenwerk betrachtet, wird sich darüber klar werden, wie schwierig diese Art Buchverzierung auszuführen ist und wieviel technisches Geschick sie erforderte. Schon wenn man das bei der Einfachheit seines Entwurfs wirkungsvolle Muster nachzuziehen versucht, wird man sich der Schwierigkeiten seiner Ausführung in Handvergoldung bewußt werden. Wenige Menschen haben ihr Leben lang denselben Geschmack. Nirgends ist nun die Macht der Mode, aber auch die Spezialisierung der Leistungen so groß, wie noch heute in Paris. Die Wahrscheinlichkeit spricht auch in Beziehung auf Grolier dafür, daß er, wie sich eine große Anzahl verschiedener Muster auf seinen Einbänden finden, diese auch auf verschiedene Werkstätten zurückgehen. Grolier nahm das Gute eben, wo er es fand. Wie weit sein Einfluß bei den Einbandentwürfen ging, das zu erforschen besitzen wir kein Mittel und es wäre wichtig zu wissen, ob ein solcher vorhanden gewesen sei. Gerade hier kann uns guter Glaube nicht fördern,

sondern nur der Beweis. Dazu kommt, daß Grolier schon, als er sich in Italien aufhielt, Bücher erwarb, gekauft hat oder auch erhielt. Und hier scheint mir der Platz, über den roten Grolier in Wien ein Wort zu sagen, der einen Plutarch von 1558 umschließt (Wiener Einbandwerk Tafel 45). Er ist ja in jeder Beziehung eine Merkwürdigkeit. Das wichtigste Moment besteht in seinem Dekor. Nach dem Datum des Drucks und des Todes von Grolier ist seine Herstellung auf wenige Jahre beschränkt. Einstweilen hat auch hier Hobson in vortrefflicher Weise nachgeholfen und eine Zusammenstellung von Einbänden gemacht, die als Vorläufer des Fanfarenstils bekannt sind (Maioli usw. S. 44—46). Sie alle erscheinen neben dem Plutarch wenig bedeutend, denn dort ist der Stil noch unvollkommen, hier bereits hoch entwickelt. Ferner ist rotes Maroquin bei Grolier recht selten; Rot war dem Anschein nach nicht bei ihm beliebt. Unter den mehreren hundert Büchern, die sich aus seiner Bibliothek noch im alten Einband erhalten haben, sind vielleicht nicht mehr zu finden als anderthalb Dutzend rote, wobei noch die näheren Umstände der Herstellung in Frage zu kommen hätten. Außerdem ist beim Wiener Einband nicht das hellere Marokkoleder, sondern ein sattes Purpurrot verwendet, wie es erst beträchtlich später, etwa bei den Einbänden Colberts, Eugens von Savoyen usw. erscheint. Endlich sind die ungewöhnlich dicken Deckel zu beachten[1]). Wer jedoch Einbände aus der letzten Lebenszeit Groliers kennt, mit ihrem dünnen, elastischen Deckel, wird den Unterschied in der Art der Ausführung zu würdigen wissen. Dazu kommt, daß zwar Groliers gewohnte Devise auf der Rückseite angebracht ist, dagegen auf dem Vorderdeckel weder der Inhalt noch der Besitzvermerk steht und auch kein handschriftlicher Eintrag den Besitzernamen aufweist. Aus dieser Tatsache wird man vielleicht schließen dürfen, daß der Einband nicht in Groliers Auftrag gemacht, sondern ihm dargebracht wurde. Es handelt sich möglicherweise um das Meisterstück einer Offizin, die dem großen Bücherfreund nahelegen wollte, in diesem, in jeder Hinsicht neuen Stil binden zu lassen und dafür ein hervorragend schön ausgeführtes Muster bot. Ein Zeugnis für die Güte der Arbeit ist jedenfalls der glänzende Erhaltungszustand nach mehr als vierthalb Jahrhunderten.

Nun wäre mit Bezug auf die Annahme einer Hausbuchbinderei Groliers noch eine Tatsache zu erörtern. Es sind bisher drei Einbände bekannt, in denen kurze Eintragungen vorhanden sind, die für unsere Frage von Wichtigkeit erscheinen. In No VI von Hobsons Plakettenbänden (Joannes Grammaticus) findet sich nämlich der kurze handschriftliche Vermerk: Grolierii quaestoris. In dem oben be-

---

[1]) Ein solcher erscheint allerdings z. B. auch bei einem Einband der Biblioteca Vallicelliana in Rom, dem Novum Testamentum graece, von Henricus Stephanus in Paris 1550 gedruckt (Signatur: P. III. 4). Dunkler gefärbtes Kalbleder. Vorne und hinten je vier Vorsatzblätter, davon eins auf den Deckel geklebt. Es ist ein Exemplaire réglé, der Goldschnitt blau und rot bemalt, der Ansatzfalz trapezartig zugeschnitten. Der Deckelschmuck besteht aus bogenförmigem Bandwerk, schon mit plastischer Einrollung, Goldsand, schraffierten Stempeln.

sprochenen Einband Groliers der Biblioteca Vittorio Emanuele stehen am Schluß des gedruckten Textes ebenso die Worte: pro Johanne Grolierio Lugdunensi. Endlich findet sich im Manuskript von Castigliones Cortegiano in der Laurenziana zu Florenz auf der Vorderseite des ersten Blattes unten eingetragen: p(er)mons^{r} Grolier Thesorer. Was bedeuten nun diese Notizen? Wie wohl auch heute Buchbinder in die ihnen zum Binden übergebenen Bücher Zettel einzulegen pflegen, die den Besitzernamen tragen, oder ihn auch wohl ins Buch einschreiben, so ist dies schon vor 400 Jahren in Italien und Frankreich geschehen[1]). Das kann man jedoch nur dann für entsprechend erachten, wenn es sich um das Verhältnis zwischen Geschäftsmann und Kunde handelt, nicht aber, wenn der Einband für eine Persönlichkeit bestimmt war, die eine Buchbinderei im selben Hause besaß, in dem sie wohnte. Dann wären dergleichen Vermerke ganz überflüssig gewesen. Noch weniger käme jedoch eine eigene Buchbinderwerkstatt Groliers in Betracht, wenn man diese Notizen als solche von Bücherverkäufern (Buchhändlern) ansehen will, s. oben S. 72. Nach diesen Erwägungen wird man wohl eher geneigt sein, von der Annahme, Grolier habe eine Hausbuchbinderei gehabt, abzusehen.

EINIGE RICHTPUNKTE

Das Denkmal, das Le Roux de Lincy durch sein Buch über Jean Grolier diesem in der Literatur aufgerichtet und das Roger Portalis mit Hilfe von Caroline Shipmann erweitert und besonders in bibliographischer Hinsicht auf neue Grundlagen gestellt hat, ist heute nicht mehr als Zusammenfassung alles dessen zu betrachten, was wir über ihn und seine Stellung in der Geschichte des Buchwesens wissen. Es war daher durchaus entsprechend, daß Loubier in der zweiten Auflage seiner Arbeit: Der Bucheinband, es als eine Ehrenpflicht der Bibliophilen bezeichnete „ein großes Tafelwerk mit farbigen Nachbildungen in Originalgröße, mit Zusammenstellung aller für diese Einbände benutzten Stempel und Beschreibungen aller technischen Einzelheiten und bibliographischen Angaben zu veranstalten“ (S. 87, Anm. 3).

1. Nur muß man sich auch die der Lösung der Aufgabe entgegenstehenden Schwierigkeiten vor Augen halten. Der Unverstand vergangener Zeiten hat hier bösartig gehaust. Hunderte von Groliers Büchern sind ihres alten Einbandes beraubt und damit auch die auf den Deckblättern vorhandenen Besitzereintragungen verloren. Durch geringe Sorgfalt oder Rücksichtslosigkeit der Behandlung sind

---

[1]) Biagi erwähnt in der Rivista delle bibliotheche 1904, S. 7, daß Girolamo Libri die erwähnte Eintragung im Cortegiano als von Paolo Manuzio herrührend erklärt habe, doch wohl im Sinne einer Widmungsinschrift. Für so salopp wird man aber diesen dem vornehmen Wohltäter seines Hauses gegenüber kaum halten wollen.

viele der erhaltenen Einbände schwer abgerieben und ihrer alten Zierde beraubt. Die Ausführung der Arbeit ist ferner dadurch außerordentlich erschwert, daß einzelne Stücke in weit auseinanderliegende Orte zweier Weltteile versprengt sind. Der Schaden, der durch die Erneuerung der alten Buchhüllen, besonders des Rückens und die so zerstörte Form der ursprünglichen Verbindung von Buchblock und Deckel angerichtet wurde, ist nicht mehr zu heilen, manche technische Eigenheiten sind in früheren Jahrzehnten, soweit sie nicht mit dem äußeren Dekor zusammenhängen, wenig oder gar nicht beachtet worden und das ist auch heute noch zum Teil der Fall. Mit der rein bibliographischen Beschreibung wäre für unsere Zwecke auf keinen Fall das Auslangen zu finden.

2. Ferner sind auch für die Reproduktion gewisse Schwierigkeiten vorhanden. Bei photographischen Aufnahmen ist die absolut gleiche Größe des Originals im Bilde bekanntlich schwer herauszubringen, sie kann aber für vergleichende Stempeluntersuchungen von Wichtigkeit sein. Eine gewisse Abhilfe könnte hier das Mitphotographieren des Maßstabes bieten. Bei Durchreibungen dagegen wird die Form in entscheidenden Feinheiten selten ganz klar heraustreten, daran ist schon das narbige oder gekörnte Leder selbst schuld, das der glatten Wiedergabe der Zierformen hinderlich ist.

3. Es kommt dann auch eine Reihe von Problemen in Betracht, deren Beantwortung zur Aufhellung des Hintergrundes notwendig wäre, von dem Grolier und seine Einbände sich abheben. Da schiebt sech schon vor allem zwischen diese und uns die Erwägung ein, daß gewiß oft zwischen Buchbinder und Vergolder zu trennen ist. Es kann natürlich dann ein nach italienischer Art gebundenes Stück von einem französischen doreur verziert worden sein oder umgekehrt. Hier klar sehen, dürfte mit unseren Mitteln kaum möglich sein. Und über diesen beiden Möglichkeiten schwebt noch die weitere Frage nach den Zeichnern der Entwürfe.

4. Schon eher diskutierbar erscheint das folgende[1]: Eine ganze Anzahl von Einbänden bei Portalis — Le Roux de L. werden als italienisch, venezianisch oder in venezianischer Manier bezeichnet, z. B. No 206 (124) Gafori, No 442 (249) Pontanus, No 518 (318) Valerius Maximus usw. Vor allem die Einbände von Büchern, die im Verlagshaus des Aldus Manutius und seiner Nachfolger gedruckt sind, müßten wir in ihrer Entwicklung genau kennen. Es scheint, daß man hier unterscheiden muß zwischen der Zeit des Aldus Manutius, der beiden Asolanen, des Paul Manutius und der noch späteren Epoche des jüngeren Aldus. Bisher hat man sich im wesentlichen mit den Aldus-*Drucken* beschäftigt, es ist jedoch auch notwendig, dies mit deren *Einbänden* zu tun. Ihr Einbandstil hebt sich schichtenweise voneinander ab. Es wäre da z. B. zu untersuchen, ob die gleichen Auf-

---

[1]) Die Bücher werden nach der Nummer der neuen, von Portalis besorgten Auflage von Le Roux de Lincys Buch zitiert, unter Beigabe jener der ersten Auflage, wenn sie dort erscheinen. Stern-Nummern sind nur in der zweiten Auflage zu finden.

lagen oder wenigstens Drucke aus gleicher Zeit auch gleichartige Einbände besitzen. Es wäre ferner nötig, etwa auf solchen Einbänden befindliche Notizen über Ort des Ankaufs, der Besitzer, des Preises anzumerken. Das kleine handliche Format vieler Aldinen konnte ein Anreiz sein, die Bücher in schon gebundenem Zustand zu vertreiben, was ja sonst nicht üblich war. Was die von Grolier während seines Aufenthalts in Mailand erworbenen Bücher anbelangt, scheinen sie durchaus schon gebunden gewesen zu sein.

5. In einige damals im Besitze Groliers befindliche Bücher ist sein Name und eine Devise eingetragen. Die Form bleibt sich schon in dieser Zeit nicht gleich und wechselt auch später. Es wäre nun, wo die alten Einbände noch erhalten sind, zu untersuchen, ob nicht deren verschiedenen Formen auch wechselnder Einbandstil entspricht. Man würde überhaupt die eigenhändigen Besitzeintragungen Groliers nach getreuen photographischen und wenn möglich in natürlicher Größe wiedergegebenen Aufnahmen kennen müssen, um sich ein Bild davon zu machen, welche als so ziemlich gleichzeitig anzusetzen seien und ob man anzunehmen habe, daß die Schrift selbst sich durch längere Zeit gleichgeblieben sei oder welche Wandlungen sie durchgemacht habe, so daß man etwa auch aus der Art derselben auf die Zeit der Erwerbung der Bücher und ihrer Einbände schließen könnte. Damit wären noch andere Schriften von seiner Hand in den Büchern und sonst zu vergleichen, wie die in No 532 (328) Vico, von 1560 auf dem letzten Blatt eingetragenen zwei Zeilen, ferner Schriftproben von Randglossen in Büchern und dergleichen mehr. Oder es käme der interessante Band in der Sammlung Dutuit in Betracht, der zuerst in Maiolis Besitz war und für ihn gebunden wurde (italien. Psalterium von 1534, Nr. 451 [258]), wo nicht nur die Devise Groliers, sondern auch ein Psalmenvers: Custodit dominus omnes diligentes se... auf dem Titelblatt von seiner Hand geschrieben ist, um so mehr, als sich derselbe Vers auch in einem andern, einst Grolier gehörigen Buche befindet.

6. Auch die zeitliche Abfolge der Devisen Groliers selbst und die Zeit ihrer Geltung wird zu untersuchen sein. Der Wahlspruch: Aeque difficulter scheint der älteste zu sein. Auf den Plaketteneinbänden ist er nicht. Didots Exemplar des Florilegium epigrammatum, Aldus 1503, jetzt verschollen, zeigte das Wappen und diesen Wahlspruch (Nr. *201). Das Pergament-Exemplar des Lucretius von 1515 in der Pariser Nationalbibliothek, Nr. 307 (161) bietet ihn ebenfalls. Die Devise: Aeque difficulter mit den Worten: Perferam praestabo und mit der gewöhnlichen Devise Groliers zusammen findet sich in einer Ausgabe der Antiquarum lectionum commentarii des Coelius Rhodiginus von 1516 in der Bibliothek des Herzogs von Aumale zu Chantilly, wovon vicomte Grouchy im Bulletin du bibliophile, Paris 1894, S. 294, Nachricht gegeben hat (Nr. *135). Dieser Band hat noch eine weitere Besonderheit, von der weiter unten (Punkt 7) die Rede sein soll. Dazwischen erscheint nun der Wahlspruch: Sans varier, dessen Datum der Zeit

von 1514–1515 zugehören dürfte (s. das oben über den Einband in der Vittorio Emanuele zu Rom Gesagte). Die Worte: Tanquam ventus est vita mea sind vorne auf dem Einband einer Hypnerotomachia Polyphili des Franc. Columna (von 1499) zu finden Nr. 141a (243); auf der Rückseite ist die gewöhnliche Devise vorhanden. Die gleichen Worte: Tanquam ... finden sich auf einem Einband von Castigliones Cortegiano statt des weggeschabten Besitzernamens von Grolier, Nr. 86 (56). — Über die Verse: Custodit dominus usw. s. bei Punkt 5. Derselbe Psalmvers fand sich auf einem Cicero von 1519 (Nr. * 105). — Noch später fällt der auf Vorder- und Hinterdeckel einer lat. Bibel von 1558 verteilte Aufdruck: Quisque suos — Patimur manes Nr. * 57. — Seit wann die Devise: Portio usw. in Verwendung kam, ist schwer zu erkennen; ihre handschriftliche Eintragung kann auch zu sehr verschiedenen Zeiten in Bücher erfolgt sein, die schon lange in Groliers Besitz waren. Ebenso ist es fraglich, wann sie zuerst auf den Deckeln in Golddruck erscheint. Auf dem Einband der Schriften des Tilesius Nr. 509 (299), die bis ins Jahr 1529 reichen, also später gebunden sein müssen, ist dieser Aufdruck noch nicht da. Nach der Beschreibung zeigt der Einband schon durchflochtene Rauten im Mittelfeld und Goldpunkte im freien Raum, würde also ziemlich spät anzusetzen sein. Die Angabe Gustav Brunets in seinen Fantaisies bibliographiques, Paris 1864, S. 270: Grolier avait pour devise un groseiller: Nec herba nec arbor beruht wohl nur auf Verwechslung mit dem von Le Roux de Lincy (S. 53) genannten Antoine Grolier. Die von Libri für Grolier in Anspruch genommene Devise: Spes mea Dominus et verbo eius fidem habes, hat Le Roux de Lincy selbst in Zweifel gezogen (S. 87, Anm. 1). Da es jedoch tatsächlich vorkam, daß mit der Zeit ein gewählter Wahlspruch geändert oder auch neben einem anderen gebraucht wurde, wofür ein klassisches Beispiel durch Kaiser Maximilian I. gegeben ist, wird ein richtiges Urteil auch im vorliegenden Falle nicht leicht sein.

7. Einmal ist vom Vorhandensein eines prächtig gemalten Monogramms die Rede. Nach Grouchy a. a. O. S. 294 kommt es in einem Exemplar der Lectiones antiquae des Coelius Rhodiginus vor, das sich in Chantilly befindet, in der Form P. P. R. H. zusammen mit: Perferam praestabo, Aeque difficulter und den bekannten im Kreise eingeschlossenen Darstellungen von Wappen und Berggruppe. (Nr. * 136.)

8. Manchem, der sich mit Einbänden Groliers abgegeben hat, wird aufgefallen sein, wie verschiedenartig nach Formschnitt und Schriftgröße die Buchstaben der in Gold gedruckten Aufschriften sind. Charakteristisch ist z. B. für manche derselben das schräg nach links gelegte O. Da es nahe liegt, anzunehmen, daß bestimmte Werkstätten bestimmte Schriften entweder immer (wenn sie nur aushielten) oder zeitweilig verwendet haben, eventuell mehrere Alphabete nebeneinander, so wären auch von diesen Schriften genaue Aufnahmen in natürlicher Größe nötig. Man wird dann sehen, ob der gleiche Einbandstil mit den gleichen

Buchstabenformen der Aufschriften zusammen erscheint. Es ist wahrscheinlich, daß in den Satzkästen durch Nachlässigkeit Buchstaben verschiedener Alphabete vermischt wurden, weil in den Aufdrucken Buchstaben verschiedener Größe nebeneinander stehen. Vielleicht könnte auch dieses Vorhandensein zweier Typengrößen nebeneinander die Werkstätten sondern. Auch die bekannte Angabe von Tory, daß er für Grolier Lateinschrift entworfen hat, könnte Anlaß zu näherer Untersuchung bieten. Sie geht auf das Jahr 1523 zurück. Der Champ Fleury von 1529, in dem sich eine Reihe von Majuskel-Alphabeten befindet, bietet z. B. auf Blatt LXXII charakteristische Formen, von denen eine oder die andere mit Buchstaben der Deckelaufschriften übereinstimmt, wie das Q mit dem schräg unter die Zeile reichenden Ausstrich am Fuß, das G ohne punktförmigen Beginn am Kopfe und mit der scharfen Brechung am Fuße des kurzen Teils mit wagrechtem Deckstrich, das M mit schräg gestellten Außenstrichen, das schmale S (s. Tafel 26). Solche Formen könnten es wahrscheinlich machen, daß Torys Entwürfe ausgeführt und die Buchstaben tatsächlich verwendet wurden[1]).

9. Es wird ferner zu untersuchen sein, was der Grund dafür war, daß bei einer Anzahl von Einbänden der Name Groliers auf den Deckeln durch Auskratzen beseitigt werden sollte, wie bei Nr. 86 (56) Castiglione, Cortegiano. Aldus 1528, einst in Didots Sammlung, heute verschollen; oder bei der merkwürdigen Nummer 335 (194) Matthioli, Palazzo del card. di Trento 1539. Früher war das Buch nämlich in der Bibliothek König Franz I. Der Sachverhalt ist noch nicht aufgeklärt; oder bei 420 (234); *448; 453 (261) das Wappen radiert; 488 (282); die handschr. Eintragung bei 427 (240); Portalis Nr. *448, griech. Psalterium von zirka 1497 im Trinity College, Dublin; oder auf dem Stück von Tafel VI in Hobsons Thirty Bindings, jetzt auch im Auktionskatalog Holford II, zu Nr. 652; ferner auf einem noch nicht bekannten Seneca, Naturales quaestiones von Aldus 1522 in der Trivulziana. Allerdings kann Geringschätzung dieser Einbände, wie allgemein in der älteren Zeit oder der Wunsch, einen fremden Besitzernamen auf seinem Buche verschwinden zu lassen, bei verschiedenen Leuten in gleicher Weise maßgebend gewesen sein, aber diese Stücke könnten auch alle auf eine gemeinsame, einstige Quelle zurückgehen, was eben zu untersuchen wäre. Das trifft zweifellos für jene Stücke zu, wo die alte, einfache Verzierung des Rückens durch Vergoldung in Achterform im Stil von Clovis Eve und sonst überdruckt wurde.

10. Der gewöhnlich auf dem Vorderdeckel unten erscheinende Aufdruck des Besitzernamens in Gold ist zuweilen auf dem Hinterdeckel angebracht, meist in der Mitte, und zwar in der Form: Grolierii et amicorum (also ohne Vornamen) bei

[1]) Weale, Bindings S. LXXVII, Anm. 11 meint zwar: it is absurd to suppose that Tory is here alluding to the letters used on the bindings of Groliers books. Die Vergleichung des hier in Verkleinerung wiedergegebenen Alphabets mit den Buchstabenformen einiger Bücheraufschriften zeigt jedoch merkwürdige Übereinstimmungen. Tory hat übrigens hier nur italienische Muster nachgeahmt.

Nr. 273 (311) oder: Jo. Grolierii et amicorum bei Nr. 91 (59); 142 (245); *168; 237 (135); *301; 429 (247); *432; *454 (ursprünglich); 472 (273).

11. Der Besitzername findet sich auch manchmal auf dem Rücken: Nr. 112 (73) Cicero de officiis etc., Lyon a. 1533; Nr. *274, Livius a. 1510; Nr. 316 (169) Macrobius a. 1528; Nr. 406 (224) Plinius Nat. Hist. a. 1536; Nr. *413 Plinius N. H. a. 1536; Nr. 418 (232) Plinius, Epist. a. 1518; Nr. 425 (238) Polybius a. 1521; Nr. *494 Sperone a. 1546 (Jo. Grol. et amic.)

12. Bei einigen Bänden wird bemerkt, daß sich der Titel des Buches auf dem Rücken befindet und zugleich auf dem Hinterdeckel. Es ist dann vor allem fraglich, ob er gleichzeitig mit dem Einband ist oder erst aus späterer Zeit stammt. Denn im XVI. Jahrhundert ist wie anderwärts so auch im französischen Kulturkreis die Titelaufschrift auf dem Rücken nicht üblich, weil, wie auch Le Roux de Lincy annahm, die Bücher auf Pulten lagen, jedoch nicht (mit dem Rücken nach vorne) standen. Wo also der Titel dort erscheint, wird man ihm kritisch gegenüberstehen, wie bei 420 (234) „on a dull red label“ oder bei *3; 11 (7); 51 (38); *57; 153 (92); 170 (102); *344; *352; *371; 391 (209); *508; 527 (324), wo er der Länge nach aufgedruckt ist.

13. Die Angabe über die Farbe des Leders weicht in den Beschreibungen verschiedener Autoren voneinander manchmal ab oder ist schwankend. Es ist allerdings möglich, daß die Bände selbst noch in der Zeit van Praets oder Renouards anders aussahen als heute. Einfluß der Luft, Sonnenschein usw. rufen auch beim Maroquin starke Veränderungen der Farbe hervor. So ist besonders zitronenfarbiges der Gefahr ausgesetzt, hellbraun zu werden. Aber die ursprüngliche Färbung wird sich meist am Ledereinschlag der Deckel erkennen lassen. Diese scheinbar unwichtige Sache gewinnt Bedeutung, wenn man verschiedene Exemplare desselben Buches identifizieren soll. Rotes Maroquin war bei Grolier dem Anschein nach nicht beliebt, wie schon oben angedeutet wurde, obwohl oder vielleicht weil Rot bei italienischen Bänden des XV. und auch XVI. Jahrhunderts eine so überwiegende Farbe war.

14. Marmorierung, sowohl von Maroquin als Kalbleder, im XVI. Jahrhundert selten erscheinend, ist bei den Nummern 36 (29); 131 (84); 251 (141); 297 (156); 302 (160); 330 (177); 414 (228); 466 (270) vorhanden.

15. Wirkliche Mosaikbände (mit auf- oder eingelegtem Leder) sind ganz selten. Nr. 529 (327) Vico, Imagini degli impp., 1548 hat schwarzes Maroquin auf rotem; Nr. 232 (132), im Jahre 1871 verbrannt, war wohl nur bemalt. — Bei Nr. 374 (Portalis, nicht bei Le R. d. L.) Parthenius, Oratio. Aldus 1545 war schwarzes Pergament auf weißes montiert; das Stück ist heute verschollen.

16. Ganz ungewöhnlich erscheint ein Einband in grünem Samt. Nr. *201 Florilegium epigrammatum, graece. Aldus 1503, nach dem Wappen und der Berg-

gruppe, in zwei Kreisen eingemalt, und der unrichtigen Namensform Glorier wohl eine Erwerbung oder ein Geschenk aus der italienischen Zeit.

17. Ebenso ganz vereinzelt erscheint ein Halblederband Nr. *548 Vitruv, De Architectura, Como 1521 in der Pariser Nationalbibliothek, nur mit handschriftlicher Namenseintragung.

18. Von einem Einband wird bemerkt, daß er auf beiden Seiten verschiedene Dekoration aufweist, Nr. *439 Jovianus Pontanus, Poemata 1518, der sich zuletzt in der Sammlung Hoe in Neuyork befand. (Es handelt sich hier um das gleiche Exemplar wie das von Grouchy im Bulletin a. a. O. S. 300 angeführte, nur ist dort das Datum nicht richtig mit 1508 statt 1518 angegeben.)

19. Die Verwendung von Silber allein oder zusammen mit Vergoldung ist gleichfalls selten. Infolge der Oxydierung kann es natürlich schwarz, unscheinbar oder unkenntlich erscheinen. Die einstige Verzierung mit Silber wird zu Nr. 82 (54); 249 (140); 424 (242); *494; *508; *513 vermerkt. Aber in Chantilly, in der Sammlung des Musée Condé, befindet sich ein für Münzen bestimmtes Etui, das Silberverzierung trägt. Grouchy in seinem Aufsatz a.a.O. S. 290, Anm. 1 bemerkt dazu: Les arabesques d'argent sont plus que rares à l'époque de la Renaissance, nous n'en avons rencontré qu'ici. Das stimmt zwar nicht ganz, auch nicht wie man sieht für die Einbände Groliers, aber die Seltenheit ist richtig bemerkt. Aus der dort beigegebenen Abbildung ist zu schließen, daß diese Arbeit in die fünfziger Jahre des XVI. Jahrhunderts gehört.

20. Daß die kleinen Kreis-(Doppelkreis)-Stempel von Italien ausgehen, ist zweifellos, ebenso daß sie auf den Einbänden des Königs Matthias Corvinus eine überschwengliche Geltung erlangten. Auf den ersten französischen Königsbänden, die schon unter dem Einfluß der Renaissance stehen, fehlen sie ganz, doch bereits unter Franz I. erscheinen sie, spärlich und verschämt, und dann auch auf Grolier-Einbänden von den späteren dreißiger Jahren an. Wenn Étienne Roffet Hofbuchbinder war und Bücher für Franz I. gebunden hat, was sicher steht, so kann die Verwendung des Kreisstempels auf einer Gruppe von Einbänden wohl als ein Kennzeichen für seine Arbeit gelten, die von 1537—1548 fällt. Es wäre also sehr möglich, daß eine Anzahl von Groliereinbänden, ebenso wie der Damian Pflug-Band von 1542 in dieser Werkstätte hergestellt sind.

21. Man hat auch die schraffierten Stempel (fers azurés) mit Grolier in Zusammenhang gebracht[1]). Es wäre zu untersuchen, ob eine solche Beziehung nachweisbar oder wahrscheinlich zu machen ist.

22. Von manchen Seiten ist die Verwendung mehrerer leerer Schutzblätter in den Einbänden Groliers vorn und hinten als ein besonderes Kennzeichen derselben angesehen worden. Das ist jedoch auf keinen Fall richtig. Es handelt sich viel-

[1]) Man sehe Ém. Bosquet, Traité théorique et pratique de l'art du relieur, Paris 1890, S. 228.

mehr um einen weit in Italien verbreiteten Gebrauch, der schon im XV. Jahrhundert nachzuweisen ist. Mazzatinti hat z. B. in seinem Buche La biblioteca dei rè d'Aragona (Seite CI) aus Kammerrechnungen zwei Stellen abgedruckt, wonach das Anbringen von fünf leeren Blättern vorne und hinten für den Buchbinder in Neapel ausdrücklich angeordnet wurde. Dieser Umstand wäre also an und für sich oder zusammen mit „derselben Art des Maroquins, wie es auf anderen Einbänden Groliers vorkommt", nicht geeignet, einen bindenden Schluß betreffend seiner Person als Auftraggeber zu ziehen, wie es z. B. Le Roux de Lincy zu Nr. 299 (gleich Nr. 509 bei Portalis) getan hat.

23. Italienische Einbände zeigen am Ausgang des Mittelalters zumeist vier Metallverschlüsse, nach dem Aufkommen des Pappendeckels vier oder auch nur zwei Verschlußbänder. Wo also bei Einbänden Groliers dieselbe Manier vorkommt (vier Bänder waren ganz selten da), geschah es unter italienischem Einfluß. Gewöhnlich zeigen die Einbände Groliers keinen Bandverschluß. Sie sind dadurch von den in der gleichen Werkstätte gearbeiteten Stücken für Nicolaus von Ebeleben (1541) und Damian Pflug (1542) differenziert, so daß hier eine bestimmte Anordnung des Bestellers erkannt werden dürfte.

24. Es wird auch notwendig sein, zu untersuchen, in welcher Art der Buchblock mit den Deckeln verbunden wurde. Da ein großer Teil der Einbände Groliers nicht mehr den alten Rücken besitzt, dieser also erneuert ist, werden die Ergebnisse der Untersuchung in diesem Punkte nicht allgemeine Geltung beanspruchen dürfen. Im Wiener Einbandwerk ist darauf hingewiesen worden, daß bei französischen Bänden nebst den Hanfbünden ein vom Buchblock auf den Deckel geklebter Streifen von Pergament oder Papier zur Verbindung gedient hat, der oft trapezartig oder mit Dreieckabschnitten erscheint. Aber es dreht sich eigentlich nicht so sehr um diesen Zuschnitt, als vielmehr darum, daß die Verbindung durch einen zusammenhängenden, länglichen Streifen geschah. Dadurch unterscheidet sich nämlich im allgemeinen der französische Einband vom italienischen oder deutschen, bei dem zwischen den Bünden vom Rücken auf den Deckel schmale Streifchen aufgeklebt wurden. Der trapezförmige Zuschnitt des langen Streifens ist nur als eine weitere Besonderheit anzusehen.

25. Ferner kommt die Verzierung der Stehkanten in Betracht. Es wird zu untersuchen sein, ob sie überhaupt Vergoldung zeigen und ob sie in diesem Falle aus einer zusammenhängenden Linie besteht oder in Absätzen gemacht ist, die durch ganz kurze, wagrecht geführte Linien und feines Ornament abgeteilt sind.

26. Auch den Besitzern der Bücher Groliers wird man versuchen müssen nachzugehen, teils älteren, von denen Grolier sie erhielt, teils jüngeren, die sich Bücher des großen Bibliophilen verschafften. Außerdem wäre es vielleicht von Interesse, dem einstigen Sekretär Groliers, François du Solier oder vielmehr etwaigen Auf-

zeichnungen desselben nachzuspüren. Nach Grouchy a. a. O. S. 293 befinden sich zwei Briefe desselben in Chantilly. Auch Briefe Groliers an Berthereau, den Sekretär von Anne de Montmorency, sind erhalten.

Es ist wohl möglich, daß alle hier angedeuteten Gesichtspunkte zusammen kein brauchbares Ergebnis liefern werden, da es sich aber dabei zum Teil um wenig beachtete Einzelheiten handelt, kann man vielleicht jetzt noch nichts über deren Bedeutung oder Wertlosigkeit sagen.

Der Stil für die Einbände Jean Groliers hat, wie die Analyse der bekannten Stücke ergibt, im Laufe seines langen Lebens sehr gewechselt. Das Beharren auf einer und derselben Zierform, wie sie nach einer Äußerung von Portalis anzunehmen wäre, ist nicht zutreffend. Von 1515 angefangen bis in die letzte Zeit seines Lebens, bis in die sechziger Jahre des XVI. Jahrhunderts sind die jeweils in Frankreich, hauptsächlich in Paris wechselnden Stile auch auf seinen Einbänden vertreten. Es wird die Aufgabe weiterer Forschung sein, sie womöglich in ihrem Beginn und Ablauf festzustellen. Dadurch, daß seine Bücher durch Namenseintragung und Aufdruck als sein Eigentum kenntlich sind, tritt seine Gestalt ebenso wie die Maiolis für uns deutlicher erkennbar hervor. Es gibt jedoch recht viele Einbände in gleichen Stilen, wie man beim Durchsehen der Werke von Techener, Bachelin, Brunet, Bouchot, Gruel u. a. merken wird, die zum Teil bestimmten Besitzern zugewiesen werden können, während das bei der größeren Zahl derselben nicht möglich ist. Daß sich die Wendung: et amicorum auf die Deckel aufgedruckt nur in Frankreich und besonders in Paris nachweisen läßt, mit sehr seltenen Ausnahmen anderwärts, hat Hobson mit Recht angenommen. Ja es scheint durchaus möglich, daß diese Art der Beschriftung auf Grolier selbst als Urheber in Frankreich zurückgeht. Ebenso ist es, den Verhältnissen entsprechend, anzunehmen, daß er zu seiner Zeit als treibende Kraft in der Gestaltung des Einbands anzusehen sei, daß er in die vorhandene Bewegung eingegriffen, sie mitgemacht und mit Kraft gefördert hat. Wie weit sein persönlicher Einfluß auf die Art des Dekors gegangen sei, ob er sich nur an bestimmte Künstler gehalten und die ihm zusagenden Muster gewählt oder ob er selbst schöpferisch durch Anordnungen oder gar selbständige Entwürfe die Arbeiten beeinflußt hat, wird leider nicht zu sagen sein. Die Betonung persönlichen Geschmacks könnte man in der Farbenauswahl des Leders, in dem überwiegenden Mangel von Bandverschlüssen, dann darin erblicken, daß auf seinen Einbänden plastisches Rollwerk maßvoll erscheint, die sich dadurch von denen Maiolis abheben. Es macht den Eindruck, als habe Grolier auf die zeichnerische Beherrschung des Flachornaments besonders Gewicht gelegt. Das Abhängigkeitsverhältnis französischen Einbandschmucks vom italienischen für die letzten Jahre Ludwigs XII. stand schon seit langem fest. Im vorliegenden Aufsatz ist der Versuch gemacht worden, für solche Beziehungen auch in späterer Zeit greifbare Beispiele vorzulegen. Die eindringende Unter-

suchung stilistischer Zusammenhänge in dieser Hinsicht wird sich wohl noch erweitern lassen. Als sicher dürfte sich aber schon jetzt die Überzeugung ergeben, daß ohne Kenntnis des italienischen Einbandes auch die Bewertung französischer Leistungen sowohl in Hinsicht auf den Entwurf als mit Bezug auf die Technik nicht möglich ist.

Nachtrag der Herausgeber: Dem Verfasser des vorstehenden Beitrages, Hofrat Dr. *Theodor Gottlieb, Wien,* war es nicht mehr vergönnt, seine Studien selbst druckfertig zu erklären. Nach schwerer Krankheit verschied er am 15. Januar 1929 in Wien. Er hatte auf seinem Krankenlager nicht mehr die Kraft, alles nach seinem Sinne zu erledigen. Die Herausgeber waren bemüht nach bestem Wissen zu handeln. Sollten Versehen stehen geblieben sein, so ist es dem traurigen Umstande zuzuschreiben. Bis in seine letzte Stunde hat ihn die Sorge um seine schöne Arbeit bewegt, deren Veröffentlichung er nicht mehr erleben sollte. Diese seine letzte Arbeit ist ein Zeugnis seiner tiefgründigen und gewissenhaften Forschertätigkeit, und es ist uns eine Ehre, sie im Jahrbuch der Einbandkunst herauszugeben.

ZWEI NEUAUFGEFUNDENE EINBÄNDE VON FLORIMOND BADIER

VON HANS LOUBIER, BERLIN

MIT 5 ABBILDUNGEN AUF 5 TAFELN

UM das Jahr 1620, während der Regierung Ludwigs XIII., kam in Frankreich ein neuer Stil der Einbanddekoration auf, der sich schnell verbreitete und bald über die Grenzen Frankreichs hinaus in die übrigen Kulturländer überging und dem ganzen Einband des XVII. Jahrhunderts ein besonderes Gepräge gab. Es ist das der sogenannte *Filigran-Stil* der „fers pointillés", der Stempel, deren Kurven ganz aus dicht nebeneinanderstehenden kleinen Punkten zusammengesetzt sind.

In dieser neuen Verzierungsart der ledernen Einbanddecken ragten besonders zwei Meister hervor, die Meister *Le Gascon* und *Florimond Badier*.

Über die Persönlichkeit des *Le Gascon* ist nichts bekannt, und kein einziger der unter seinem Namen gehenden roten Maroquinbände mit den reichen Goldverzierungen der „fers pointillés" ist als Arbeit seiner Hand bezeugt. Sein Name als der eines hervorragenden Buchbinders ist nur mehrfach in Dokumenten und Briefen seiner Auftraggeber erwähnt. Die nicht sehr zahlreichen Einbände, die unter dem Namen Le Gascons gehen, sind diesem Meister nur durch eine lange Tradition zugeschrieben worden[1]). Vielleicht gelingt es noch einmal Aktenmaterial aufzufinden, das über sein Leben und über seine Arbeiten Aufklärung bringt.

Da man also nichts vom Leben dieses Meisters weiß, und da der Name Le Gascon nur wie ein Beiname „der Gascogner" klingt, der sich auf seine Herkunft beziehen könnte, so hatte man schon einmal angenommen, Le Gascon könnte nichts weiter als ein Beiname für Florimond Badier gewesen sein. Aber diese Hypothese hat sich bei näherer Betrachtung der Jahre, aus denen die erwähnten Dokumente und Briefe über Le Gascon stammen und der überlieferten Lebensdaten des Florimond Badier als vollkommen hinfällig erwiesen. Le Gascon muß danach erheblich früher gearbeitet haben als Badier[2]).

Auch hat Fletcher durch Vergleichung der Le Gascon zugeschriebenen Bände mit denjenigen, die für Badier bezeugt sind, festgestellt, daß die Arbeiten beider Meister ihre besonderen Stileigentümlichkeiten haben. Fletcher fand, daß die Vergoldung auf den Le Gascon-Bänden feiner und exakter sei als auf den Badier-Bänden. Er folgert aus seinen Beobachtungen, daß Badier sich eng an Le Gascon angelehnt habe, und nennt ihn einen geschickten Nachahmer des großen Meisters.

[1]) Vgl. Ernest Thoinan, Les relieurs français, Paris 1893, S. 194ff., S. 290ff. — Loubier, Der Bucheinband, 2. Aufl., Leipzig 1926, S. 240ff.

[2]) Vgl. William Younger Fletcher in Bibliographica, Vol. I, London 1895, S. 257ff. — Theodor Gottlieb, Bucheinbände der Hofbibliothek in Wien, 1910, Sp. 25.

Größe 187 × 128 mm

Einband von Florimond Badier, Kassel, Landesbibliothek

Über *Florimond Badier* sind wir, wie gesagt, besser unterrichtet als über Le Gascon. Aus seinem Leben wissen wir, daß er 1630 bei dem Pariser Buchbinder Jean Thomas auf fünf Jahre in die Lehre trat, daß er später die Tochter des „doreurs" Jean Gillede heiratete, daß er am 6. Juli 1645 als Meister in die Pariser Gilde der Buchbinder aufgenommen wurde, und daß er 1659 bestimmt noch an der Arbeit war. Die Daten seiner Geburt und seines Todes sind unbekannt.

Der Einbandforscher muß dem Florimond Badier dankbar sein, daß er selbst es ihm ermöglichte, die Einbände, die er geschaffen hat, festzustellen. Er hat nämlich erstens auf einigen seiner Einbände in Goldbuchstaben seinen Namen angebracht und hinzugefügt, daß er den Einband gemacht „Badier facieb (at)", oder daß er ihn erdacht und ausgeführt habe „Florimond Badier inv.(enit) et fecit". In einem Falle hat er auch die Jahreszahl 1659 mit aufgedruckt, so daß wir eben daraus schließen können, daß er in diesem Jahr noch an der Arbeit war.

Noch ein anderes, untrügliches Merkmal für die Werkstatt Badiers kommt hinzu: der *Männerkopf-Stempel,* ein Profilkopf in punktierten Linien, der in zwei Formen, nach links gewandt und nach rechts gewandt, vorkommt. Dieser Stempel ist so eigenartig, so abweichend von allem Herkömmlichen, daß auch alle nicht signierten Einbände, die innerhalb ihrer Pointillés-Dekoration diesen Stempel aufweisen, als Arbeiten Badiers anzuerkennen sind[1]).

Die drei bis jetzt bekannt gewordenen von Badier signierten Einbände sind die folgenden:

1. Den einen besitzt die *Pariser Nationalbibliothek.* Er umschließt L'Imitation de Jésus-Christ", einen Pariser Druck von 1640. Ihn hat bereits 1887 Léon Gruel in seinem Manuel historique et bibliographique de l'amateur de reliures auf zwei farbigen Tafeln veröffentlicht (Tome I, S. 44)[2]).

2. Der zweite der signierten Badiers stammt aus der Sammlung Destailleur, wurde aus dieser 1891 von Mr. Wakefield *Christie-Miller* in Britwell Court erworben, 1920 bei Sotheby versteigert und von dem Antiquariat Quaritch erworben, von dort ist der Band in Privatbesitz übergegangen. Der Vorderdeckel und eine der Doublüren hat Fletcher 1895 in dem erwähnten Bibliographica-Aufsatz abgebildet[3]). Der Band enthält die „Plaidoyers et harangues de Monsieur Le Maistre" (Paris 1657).

3. Den dritten signierten und obendrein mit der Jahreszahl 1659 bezeichneten Badier-Band, einen großen Folianten, spürte Max Joseph Husung in der *Preußi-*

---

[1]) Freilich kommt ein anderer Stempel mit einem Männerkopf im Profil auf Einbänden im Stile des Samuel Mearne vor. Der Einbandsammler Colonel William E. Moß kennt vier solcher Bände und besitzt deren zwei. Dieser Stempel aber ist erstens kleiner als der von Badier gebrauchte und zweitens von so andersartiger Zeichnung, daß hier nicht einmal von einer Nachahmung die Rede sein kann.

[2]) Bouchot hat die Vorderseite auf Tafel LXIV seiner „Reliures d'art à la Bibliothèque Nationale" Paris 1888 abgebildet und danach Loubier, Der Bucheinband, 2. Aufl., S. 243.

[3]) Eine Abbildung enthält auch der Auktionskatalog von Sotheby.

schen Staatsbibliothek in Berlin auf und veröffentlichte ihn mit einer Abbildung des Hinterdeckels, der den Namen Badiers und die Jahreszahl trägt, 1925 in der Festschrift für Isak Collijn[1]).

Außer diesen drei signierten sind mir aus Veröffentlichungen folgende fünf Bände bekannt, die sich durch Verwendung des Männerkopf-Stempels als Arbeiten Badiers erweisen.

4. Germain Habert, La vie du cardinal de Bérulle, Paris 1646, aus der Collection James de *Rothschild*, abgebildet bei Marius Michel, La reliure française, Paris 1880, Tafel XII[2]) mit dem Wappen Séguiers.

5. Horstius, Paradisus animae christianae, Köln 1644, in der *Pariser Nationalbibliothek*, abgebildet bei Bouchot a. a. O. Tafel LXV.

6. Eine griechische Anakreon-Ausgabe, in Paris 1639 gedruckt in der Sammlung *Dutuit*, abgebildet in La Collection Dutuit. Livres et manuscrits, Paris 1899, fol., Tafel zu Nr. 235.

7. Novum testamentum graece. Antverpiae 1584, in der Bibliothèque St. Geneviève in Paris, abgebildet in Mostra storica della legatura artistica in Palazzo Pitti. Firenze 1922. Nr. 687 mit Tafel.

8. Precationum piarum enchiridion per M. Simon Verrepaeum, ein Antwerpener Druck um 1575, in der Privatsammlung des Dr. Hugh Morriston *Davies*, abgebildet bei G. D. Hobson, Thirty Bindings. London, The First Edition Club, 1926, Tafel XXII.

Das sind zusammen 8 Badier-Bände. Aber der Einbandsammler und Einbandforscher Colonel William E. *Moss* in Sonning-on-Thames, Berkshire, welcher ein Werk über Florimond Badier vorbereitet, hat eine Liste von 41 Badier-Bänden zusammengestellt, die ihm in langjähriger Sammeltätigkeit bekannt geworden sind. Er war so freundlich, mir diese Liste zur Einsicht zuzusenden, und wir dürfen gespannt darauf sein, in seiner bevorstehenden Publikation diese große Zahl von Badier-Bänden veröffentlicht zu sehen.

Ich bin nun in der Lage diese Zahl um zwei weitere Einbände aus des Meisters Werkstatt zu vermehren, von denen der eine sich in der Landesbibliothek in Kassel, der andere in der Landesbibliothek in Stuttgart befindet. Beide Bände sind mir freundlicherweise zur Beschreibung und Abbildung nach Berlin geschickt worden, wofür hier den Verwaltungen der beste Dank ausgesprochen sei.

Ich füge diese beiden Bände an die von mir aufgeführten 8 Bände an:

9. Der Badier in der *Kasseler Landesbibliothek* (Theol. dogm. pol. 8°, 422) enthält Charles Drelincourt, Dialogues familiers sur les principales objections des

---

[1]) Bok-och bibliotekshistoriska Studier tillägnade Isak Collijn. Uppsala 1925, S. 435—442.

[2]) Auch abgebildet bei Thoinan a. a. O. Tafel 22.

Originalgröße 202×125 mm

Einband von Florimond Badier, Stuttgart, Landesbibliothek

missionaires de ce temps. o. O. 1648 (Vorwort: Paris 1647). Die Größe ist 187:128 mm.

Der Band ist mir bereits vor 20 Jahren bei einem Besuch in der Landesbibliothek durch seine schöne Pointillé-Dekoration in die Augen gefallen. Ich habe mir damals Notizen gemacht und eine Abreibung genommen, ohne noch zu erkennen, daß ich eine Arbeit von Florimond Badier vor mir hatte. In der zweiten Auflage meines „Bucheinband" (S. 241) habe ich den Band aber bereits als Arbeit Badiers kurz angeführt.

Der Band ist wie gewöhnlich von rotem Maroquin, das etwas nachgedunkelt ist. In die Bandwerkdekoration ist viermal der charakteristische Männerkopf-Stempel eingefügt, die graziösen Pointillé-Spiralen füllen dicht alle Zwischenräume zwischen den Bandwerk-Kurven. Eine schmale Kante, mit der Rolle gedruckt, umzieht die Ränder (s. Tafel 27). Die Rückenfelder zwischen den 5 Bünden sind mit kleinen Punktstempeln gefüllt. Die hervortretenden Bünde, die Stehkanten und die Innenkanten sind ebenfalls mit goldenen Ornamenten verziert. Der Vorsatz ist von Kamm-Marmor; die Schnitte sind vergoldet. Vorder- und Hinterdeckel sind, wie es bei Badier die Regel ist, vollkommen gleich verziert.

10. In der *Landesbibliothek in Stuttgart* wurde erst kürzlich ein weiterer Einband Badiers entdeckt. Der dortige Oberbibliothekar Prof. Dr. Otto Leuze fand bei der Durchforschung der Bibliothek nach bemerkenswerten Einbänden mehrere interessante Stücke aus dem XVII. Jahrhundert, deren Abreibungen er mir zur näheren Bestimmung übersandte. Zu meiner freudigen Überraschung konnte ich unter diesen nach der Dekoration und dem darin vorkommenden bewußten Männerkopf-Stempel feststellen, daß er einen neuen Badier aufgefunden hatte. Seine erste Veröffentlichung überließ er mir zuvorkommender Weise.

Der Band enthält eine kostbare mit Miniaturen reich geschmückte Pergament-Handschrift eines lateinischen Breviariums aus dem XV. Jahrhundert (Sign. Breviar. lat. Nr. 5). Die Größe ist 202:125 mm.

Der Einband ist wiederum aus leuchtend rotem, außen nachgedunkeltem Maroquin. Und wiederum sind beide Außendeckel vollkommen gleich dekoriert (s. Tafel 28). Das Grundmotiv ist wie immer Bandwerk, in dessen Zwischenräume Pointillé-Spiralen eingesetzt sind. Bei diesem Bande sind diese Pointillé-Stempel nicht so dicht gefügt, wie wir es sonst bemerken. Der Männerkopf-Stempel sitzt, nach außen schauend, auf den vier Ecken. Die Mitte füllt eine doppelt geführte Vereinigung von Stern und Vierpaß. Die Ränder umzieht eine Rollenverzierung, ähnlich dem Kasseler Bande, aber nicht die gleiche. Die Stehkanten sind ebenso wie bei dem Kasseler Bande mit einem schmalen Zickzack-Ornament verziert. Die sechs Rückenfelder zwischen den fünf Bünden sind dicht mit Punktstempeln und Bandornament bedeckt.

Der Band hat aber seinem wertvollen Inhalte entsprechend noch reiche

Doubluren bekommen, so wie die beiden von mir zuerst aufgeführten Einbände von Badier, d. h. Lederspiegel mit einer Handvergoldung auf den Innenseiten der Deckel (s. Tafel 29) aus dem gleichen roten Maroquin, wie die Außendeckel, das hier aber vor dem Nachdunkeln geschützt blieb und seine volle Leuchtkraft bewahrte. Beide Innendeckel sind auch wieder gleich dekoriert. An das Mittelstück, ein abgestumpftes Rechteck, schließen sich vier große Bouquets von Pointillés an. Die Umrahmung buchtet aus, wie wir dieses beides von den Le Gascon-Bänden her kennen. In den vier Ecken sitzen diesmal nach innen blickend die Männerkopf-Stempel. Eine reiche Rolle umzieht das Ganze. Der Vorsatz ist auch hier von marmoriertem Papier. Der Band hat Goldschnitt. Von zwei ehemals vorhandenen Schließen sind nur noch die Löcher und die Eindrücke vorhanden.

Rekapitulierend ziehe ich von den 10 aufgeführten Einbänden Badiers, — von denen ich freilich nur 3 aus eigener Anschauung kenne, die übrigen 7 nur aus Abbildungen und Beschreibungen, — folgende allgemeine Schlüsse auf die Arbeitsweise des Meisters.

Wie sein Vorgänger Le Gascon verwendete Badier rotes Maroquin, worauf allerdings die fein punktierten Filigranmuster am schönsten zur Geltung kommen. Und Golddekor auf rotem Maroquin blieb hiernach die Regel für das weitere XVII. Jahrhundert und für die ganze Einbandkunst des XVIII. Jahrhunderts. Für die Doubluren wandte er auch farbige Lederauflage an (z. B. bei Nr. 1, Paris).

Was seine Dekoration in Handvergoldung anlangt, so ließ er auf den *Außendeckeln* immer das aus der Renaissanceperiode beliebte Bandwerk die Grundlage bilden. Dazwischen setzte er seine Pointillés-Spiralen ein. Zwischen diese fügte er noch gefüllte und offene Goldpunkte ein. In die kleinsten Felder setzte er kleine Stempel, eine Lilie, ein Kleeblatt, ein Stempelchen, das aus sechs Punkten besteht, die einen offenen kleinen Kreis umgeben, und vor allem den sonderbaren, auffallenden Männerkopf-Stempel, in zwei Versionen, nach links und nach rechts gewandt.

Die Mitte füllt entweder ein Stern (Nr. 3, Berlin), oder ein Vierpaß (Nr. 9, Kassel, Nr. 2, Christie-Miller außen) oder eine Vereinigung von beiden (Nr. 7, Ste. Geneviève, Nr. 10, Stuttgart), ein Achtpaß (Nr. 4, Rothschild), ein Oval (Nr. 1, Paris außen, Nr. 6, Dutuit außen), ein Kreis (Nr. 1, Paris innen) oder ein Rechteck (Nr. 2, Christie-Miller innen, Nr. 10, Stuttgart innen). Der Männerkopf-Stempel sitzt auf den Ecken oder in den kleinen Rundteilen des Bandwerks; einmal (Nr. 1, Paris) hat unser Meister beide Köpfe, nach außen schauend, dicht nebeneinander gerückt.

In den *Doubluren* läßt er, soweit ich sehe, das Bandwerk weg, bringt vier größere oder kleinere Bouquets aus Pointillé-Spiralen an und läßt den Grund dazwischen frei. Eine Ausnahme bildet der Band bei Davies (Nr. 8), wo außen die vier Bouquets aufgesetzt sind.

Lederspiegel mit Handvergoldung
auf der Innenseite der Deckel auf dem Einband von Florimond Badier,
Stuttgart, Landesbibliothek

Die *Rückenfelder* sind immer reich mit Ornamenten gefüllt. Rückentitel finde ich nur dreimal angebracht (Nr. 2, Christie-Miller, Nr. 3, Berlin, Nr. 8, Davies). Die vortretenden Bünde und ebenso die Stehkanten sind mit schmalen Ornamenten verziert. Für den Vorsatz brauchte Badier marmorisiertes Papier.

Weiteres Anschauungsmaterial haben wir von der bereits erwähnten Monographie von Col. Moss zu erwarten. Sie wird uns jedenfalls ein unerwartet reiches Material über Florimond Badier bescheren.

Hoffentlich gelingt es auch einmal, uns über die Person des noch rätselhaft gebliebenen Meisters Le Gascon aufzuklären und ihm bestimmte Einbände sicher zuzuweisen.

EINBÄNDE FÜR MICHAEL BONELLI KARDINAL VON ALESSANDRIA

VON TAMMARO DE MARINIS, FLORENZ

MIT 6 ABBILDUNGEN AUF 5 TAFELN

DIE 6 reizvollen auf Tafel 30–32 abgebildeten Einbände wurden zwischen 1566 und 1586 für Michael Bonelli ausgeführt, der im Jahr 1566 von seinem Großoheim Papst Pius V. zum Kardinal gewählt wurde; sie gehören heute meiner Sammlung an.

Der älteste dieser Einbände bedeckt Gio. Maria Memmos *Dialogo*, gedruckt 1564 in Venedig bei Gabriel Giolito; es ist das vom Verfasser dem Kardinal geschenkte Exemplar mit einem handschriftlichen Brief, der als Widmung vorne eingeheftet ist[1]. Der Einband (Taf. 30, Abb. 1–2) von schönem roten Maroquin, reich mit Stempelvergoldung geschmückt, trägt in der Mitte des Vorderdeckels Michael Bonellis Wappen, überragt vom Kardinalshut; auf der Photographie sind die beiden auf Silbergrund gemalten Stierchen im Wappen leider nicht recht sichtbar. Man betrachtet diese Einbandart gewöhnlich als venezianisch, aber wir neigen mehr dazu, diese Arbeit als in Rom hergestellt anzusehen, denn heute ist sicher, daß auch hier im XVI. Jahrhundert eine Schule von Einbandkünstlern blühte.

Zwei andere der Einbände (Taf. 31, Abb. 1–2) schmücken den ersten und zweiten Band von *Francesco Cattani da Diacceto, Vita e fatti di N.S. Gesù Christo, Firenze, Stamperia Ducale 1568/69;* sie sind vom Verfasser, wie man auf den beiden Titelblättern liest, gewidmet *„all' illustriss. et reverendiss. Mons. Michele Bonello Cardin. Alessandrino"*. Sicher sind sie florentinischen Ursprungs, in rotem Maro-

[1] „Al Reverendissimo et illussimo Card. Alessandrino mio Signore.

Si come la sublime et eccelsa essaltatione del S. mo Pio Quinto Zio di V. S. Ill. ma all' alta fede del gran Pietro hà aportata infinita allegrezza alla Christianità tutta, essendo certa che S. S. tà con le diuine virtù, bontà, religione & valor suo, leuando gl'abusi di falsi Christiani & riducendo quelli al uero e santo culto diuino con la santissima unione & pace di tutti i Principi christiani debba deprimer le forze inimiche della casa Ottomana, parimente la essaltatione di V. S. Ill. ma al gran grado di Cardinale hà data grandissima consolatione ad essa Christianità. Conoscendo che quella piena di ogni virtù & bontà non degenerando dalla infallibil guida, et esempio di S. B. et con il fauor et lume suo abracciando tutte le uirtù, et uirtuosi insieme sotto il felice manto suo debba render all' afflitto, & confuso Mondo l'età aurea reuocando le già smarite uirtù dal lungo essilio suo. Delle qual consolation et contenti, essend' io pieno da quelli portato in questa mia senile età son uenuto con ogni confidentia, et riuerentia ad abraciar li S. mi Piedi die S. S tà et le felici mani di V. S. Ill. ma et in testimonio di tal mia allegrezza et fedel seruitù non hauendo miglior modo di dimostrarglela gl' apresento alcuni miei ragionamenti supplicandola che con la solita benignità, et humanità sua si degni acettargli, et me insieme sotto la felice ombra sua non risguardando al minimo dono. ma alla fedel seruitù del donatore, qual basciandole diuotamente le mani, le prega dal summo Iddio ogni felicità.

Humil seruo

Giouan Maria Memo Dottor,
e Cauallier"

[dopo il 6 marzo 1566]



Größe 190 × 213 mm

Abb. 1

Memmo, Dialogo, Venedig 1564

(Vorderdeckel)

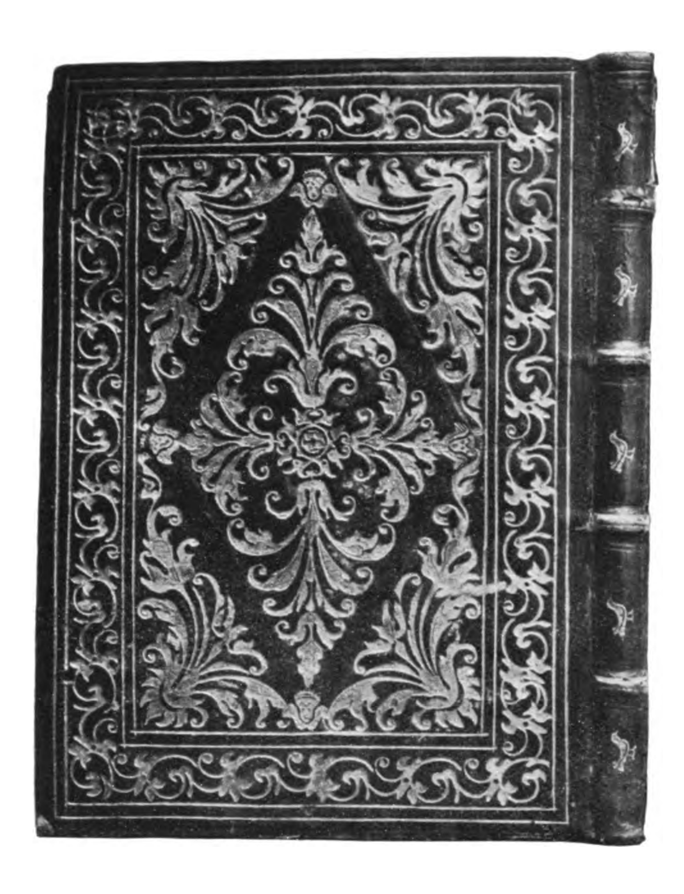


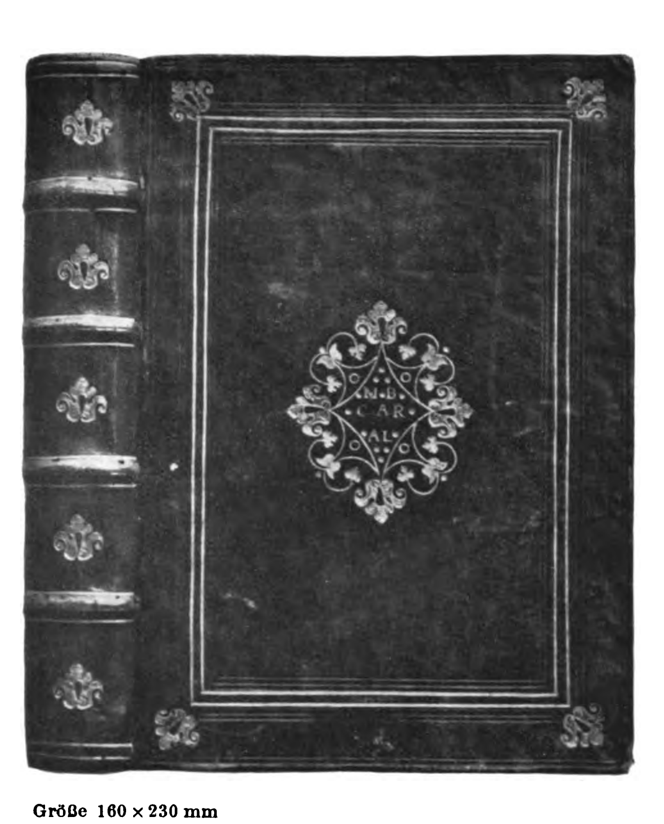
Abb. 2

Memmo, Dialogo, Venedig 1564

(Rückseite)

Einbände für Kardinal Michael Bonelli aus Alessandria





Größe 160 × 230 mm

Abb. 1
Cattani Vita di Giesu Christo
Florenz 1568

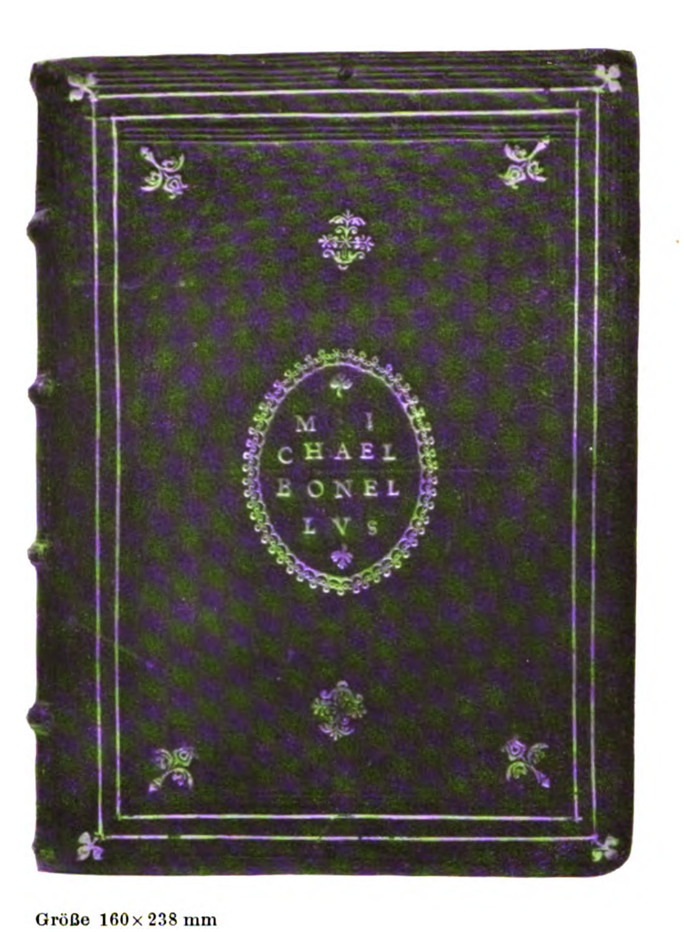


Größe 192 × 225 mm

Abb. 2
Cattani, Vita di Giesu Christo II.
Florenz 1569

(Vorderdeckel und Rücken, Hinterdeckel ist gleich)
Einbände für Kardinal Michael Bonelli aus Alessandria



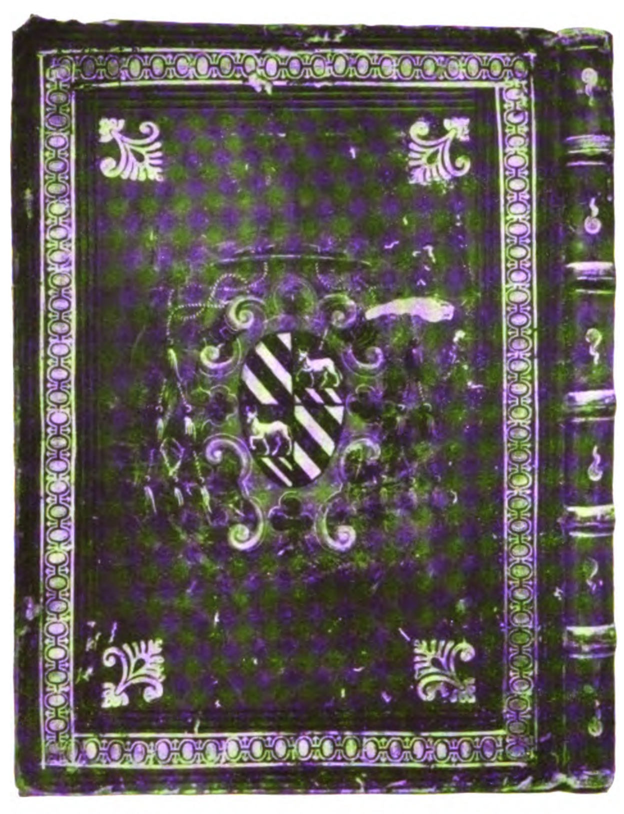


Größe 160×238 mm

Abb. 1

Cattani, Vita di S. Domenico

Florenz 1572



Größe 167×231 mm

Abb. 2

Mutius Sforza, Carmina

Venedig 1586

Einbände für Kardinal Michael Bonelli aus Alessandria

quin, maßvoll geschmückt mit blinden und vergoldeten Linien, mit Eckstücken und Linien in der Mitte, die zusammengestellt sind mit Leer- und Azuré-Stempeln; die Verschlußbänder von roter Seide, von denen noch Spuren in 4 Löchern bestehen, fehlen heute. Den beiden Deckeln des ersten Bandes sind verschiedene Inschriften aufgepreßt; auf dem Vorderdeckel ist zu lesen: *MICH./B/ONE/L/*, auf dem hinteren: *CARD/A/LESSA/ND./*. Die beiden Deckel des zweiten Bandes sind ganz gleich; in der Mitte tragen sie die Aufschrift: *M(ichele) B(onelli)/CAR-(dinale)/AL(essandrino)*.

Ein Jahr darauf veröffentlichte Francesco Cattani da Diacceto das Werk: *Vita dell' Immacolata Vergine Maria, al sereniss. S. Cosimo dei Medici Gran Duca di Toscana, In Fiorenza appresso Bartolomeo Sermartelli, 1570* und verfehlte nicht ein Exemplar dem Kardinal Bonelli zu widmen. Die große Einfachheit dieses Bandes, der nur den Namen auf beiden Deckeln trägt ohne irgendeine Andeutung der Kardinalswürde, könnte die Vermutung nahelegen, daß er auf Anordnung des Empfängers selbst hergestellt worden ist, während die maßvolle Würde im Schmuck ihn doch nach Florenz datieren läßt.

Gleiche Einfachheit zeichnet den Einband eines anderen Werkes aus, das Francesco Diacceto, Bischof von Fiesole, veröffentlichte: Die *Vita di S. Domenico*, Papst Pius V. gewidmet und 1572 in Florenz von B. Sermartelli gedruckt. Der Deckelschmuck erinnert an einen Einband, welcher in der historischen Ausstellung künstlerischer Einbände im Palazzo Pitti, die ich 1922 vorbereitete, zu sehen war, eine Aufzählung der Personen und Brennpunkte der Herrschaft Cosimos II. de Medici von 1551 enthaltend, einen Einband sicher florentinischen Ursprungs (Nr. 884 des Katalogs). Taf. 32, Abb. 1 zeigt den Vorderdeckel davon, der Schmuck des Hinterdeckels ist ganz gleich, ausgenommen folgende Inschrift in der Mitte: *CARDI/NALIS/ALEXAN/DR./*. — In Schönheit und Ton gleicht der rote Maroquin dieses Einbands dem des Bandes von 1570; der Schnitt ist vergoldet, die 4 Verschlußbänder von roter Seide fehlen.

Der letzte Einband (Taf. 32, Abb. 2) dieser Reihe ist von rotem Leder, mit vergoldeten Linien geschmückt und das Wappen des Kardinals gemalt auf beiden Deckeln; er bedeckt ein zu Ehren Papst Pius V. geschriebenes Buch, das seinem Großneffen, dem Kardinal Bonelli gewidmet ist: *Mutii Sfortiae Tyberis vel/Pii V. Pontificis Max. laudes/Psalterii Davidicis laudes/Carminum Sacrorum/ libri II/ ad illustriss.*^{mum} *et reverendiss.*^{mum}*/Michaelem Bonellum S.R.E. Cardinalem amplissimum/* (Kupferstichwappen des Kardinals Bonelli) */Venetiis/ apud Nicolaum Morettum 1586/*, in kl. 4°, dem gleichen Format wie die anderen 5 beschriebenen Werke. Bei gemeinsamer Betrachtung könnten diese 6 Bände, die für dieselbe Person kunstvoll gebunden sind, den Namen eines anderen italienischen Bücherliebhabers des XVI. Jahrhunderts ins Gedächtnis rufen; in Wahrheit aber handelt es sich, einen dem Papst Pius V., Bonellis Großoheim, gewidmeten Band

ausgenommen, um Widmungsexemplare und so ist es mehr als wahrscheinlich, daß die Schenkgeber selbst die Bände haben herstellen lassen.

Michael Bonelli wurde 1541 in Bosco, in der Diözese Tortona, bei Alessandria geboren; in Rom im Collegium Germanicum erzogen, trat er 1559 in den Dominikanerorden ein und wurde am 6. März 1566 von Papst Pius V. zum Kardinal gewählt. 1568 wurde er zum Kämmerer der Römischen Kirche ernannt, ein Amt, das er dann an den Kardinal Luigi Cornaro um die Summe von 70000 Scudi abtrat, welche der Papst im Krieg gegen die Türken verwendete. 1574 wurde er zum *Legatus a latere* in Frankreich, Spanien und Portugal erwählt um diese Länder für dieselbe Sache zu gewinnen; auf dieser Reise begleiteten ihn unter anderen Ippolito Aldobrandini (der spätere Papst Clemens VIII.) und der Jesuitengeneral S. Francesco Borgia. Von Sixtus V. zum Generalvikar in Rom und im ganzen Kirchenstaat ernannt und mit unbeschränkter Gewalt ausgerüstet führte er sein Amt zu allgemeiner Zufriedenheit und starb hochgeehrt im Jahr 1598; er wurde in Rom in der Kirche S. Maria sopra Minerva begraben, wo ihm der Kardinal Pietro Aldobrandini ein prächtiges Grabmal errichtete[1]).

[1]) *Vitae et res gestae Pontificum et Cardinalium Alphonsi Ciaconii . . . Roma 1677*, III col. 1029 bis 1030; *Moroni, Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica, Venezia 1840*, VI pp. 10—12.

DER BIBLIOTHEKSEINBAND DER LEIPZIGER STADTBIBLIOTHEK VOM ENDE DES XVII. BIS ZUM ANFANG DES XIX. JAHRHUNDERTS

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DES LEIPZIGER BUCHEINBANDES

VON JOHANNES HOFMANN, LEIPZIG

IM Mai 1927 veranstaltete die Leipziger Stadtbibliothek aus Anlaß ihres 250 jährigen Jubiläums eine Bucheinbandausstellung, in der aus eigenem Besitz abend- und morgenländische Bucheinbände von der Spätgotik bis zum Empire vorgeführt wurden. In einer besonderen Abteilung wurden Proben des Bibliothekseinbandes der Stadtbibliothek vom Ende der 70er Jahre des XVII. Jahrhunderts bis zu dem ersten Jahrzehnt des XIX. Jahrhunderts gezeigt, die dem feinen Qualitätsgefühl der früheren Bibliotheksleiter ein ebenso ehrendes Zeugnis ausstellten wie besonders der Kunst der damaligen Buchbinder. Die zahlreichen, sehr gut erhaltenen Bibliothekseinbände der Leipziger Stadtbibliothek, welche in einer Bibliothek mit einstmaligem Museumscharakter[1]) auch die Schaulust der Besucher befriedigen mußten und daher teilweise kaum noch als Gebrauchsbände angesprochen werden können, verdienen schon vom ästhetischen und technischen Gesichtspunkt aus Beachtung. Dieses reizvolle Material bietet außerdem eine besonders dankbare Aufgabe für die Einbandforschung durch das fast lückenlose Vorhandensein der alten Buchbinderrechnungen in den Bibliotheksakten, aus denen sich mit Hilfe der ziemlich genau angegebenen Buchtitel — zum Teil mit Erscheinungsort und -jahr — die Namen der Buchbinder, die von diesen gebrauchten termini technici für die Einbandart und die Preise der Einbände feststellen lassen. Daher soll hier versucht werden, einmal etwas eingehender über die alten Bibliothekseinbände der Leipziger Stadtbibliothek zu berichten, da dieses Thema in der Jubiläumsfestschrift[2]) der Stadtbibliothek nur mit wenigen, kurz zusammenfassenden Sätzen gestreift werden konnte.

Die erste Buchbinderrechnung der Leipziger Stadtbibliothek stammt vom 10. September 1680. Es wurde die ansehnliche Summe von 300 Talern 10 Groschen bezahlt für Bucheinbände, die seit Februar 1679 nach und nach der Buchbinder *Gottfried Reimann*[3]) geliefert hatte. Reimann war bis Ende 1710 der

[1]) Die Stadtbibliothek war jahrzehntelang gleichzeitig das erste und einzige Museum, die Kunst- und Kuriositätenkammer der Stadt Leipzig.

[2]) Die Bibliothek und ihre Kleinodien. Festschrift zum 250jährigen Jubiläum der Leipziger Stadtbibliothek. Herausgegeben von Johannes Hofmann, Leipzig, 1927, S. 10 in dem Aufsatz „Die Leipziger Stadtbibliothek 1677—1927".

[3]) Eintritt in die Buchbinderinnung als Meister 1671 (mit dem Jahre des Innungseintrittes fällt im allgemeinen die Erwerbung des Bürgerrechtes zusammen), gestorben am 10. VIII. 1712, 68 Jahre alt,

einzige Buchbinder der Stadtbibliothek. Er hat die Bücher größtenteils einheitlich über Pappe „in weiß Schweinleder und grün auf dem Schnitt" gebunden, und ganz im Stil der sächsischen Renaissa‹ cebände verziert: ein kleines Mittelfeld, das eine Platte füllt, wird eingerahmt durch eine oder mehrere Borden von Rollen. Reimann arbeitete sehr geschickt mit acht Ornamentrollen — nur eine ist mit drei kleinen Medaillonköpfen geschmückt — wie wir sie seit dem XVI. Jahrhundert bei den deutschen Bucheinbänden kennen [1]), und zehn Platten, von denen die meisten auch schon zu dem Formenapparat des XVI. Jahrhunderts gehören. Reimann benutzte am häufigsten die Platte mit vier weiblichen Figuren, den Allegorien der Kardinaltugenden: Justitia, Prudentia, Fortitudo und Temperantia, ferner die Justitia mit der Unterschrift: Justicie. Quisquis. Picturam. Cernis. Lumine. Dic. Deus. Est. Justus. Justa. Que. Facta. Probat, die Lucretia mit der Unterschrift: Casta. Tulit. Magnam. Forme. Lucrecia. Laudem. Facta. Tamen. Magis. Est. Vulnere. Cla[ra.], Christus am Kreuz mit dem Monogramm des im XVI. Jahrhundert überaus fruchtbaren Stempelschneiders V. M. [2]) mit der Unterschrift: Propter Salus Populi Mei, zwei größere Medaillonköpfe von Christus im Strahlenkranz und dem sächsischen Kurfürsten August mit den Wappen in den vier Ecken, ein rautenförmiges Pflanzenornament und ein Wappen mit einem rechtsspringenden zehnendigen Hirsch und der Umschrift: Insignia Nobilium A. Walbitz [3]) Anno 1608. Man sieht, die deutschen Buchbinder waren Ende des XVII. Jahrhunderts genau so wenig wählerisch in ihrem Ziermaterial wie hundert Jahre vorher. Auch Reimann nahm, was er gerade hatte, und scheute sich sogar nicht, einige Bände mit einem fremden Supralibros — allerdings nur auf dem Hinterdeckel von wenigen Einbänden aus dem Februar 1679 — zu schmücken.

Außer den bisher genannten 8 Platten für Blindpressung des Mittelfeldes der Hinterdeckel benutzte Reimann für den Schmuck der Mitte der Vorderdeckel noch zwei Platten für Goldpressung: ein größeres (für Folio- und Quartbände) und ein kleineres (für Oktav- und Duodezbände) Leipziger Wappen in einem Lorbeerkranz. Bei den ersten fünfundzwanzig im Februar 1679 gebundenen Bänden steht über dem Mittelfeld in goldenen Antiquatypen: „BIBLIOTHECA", darunter: „GROSSIANA" [4]), auf dem Rückendeckel in einem freien schmalen

als Oberältester der Innung. (Für die biographischen Angaben über die Buchbinder dienten als Quellen die Leichen- und Bürgerbücher im Leipziger Ratsarchiv und für den Innungseintritt die „Chronik der Buchbinder-Innung zu Leipzig 1544—1894". Zusammengestellt von Heinrich Kofel, Leipzig 1894.)

[1]) Besonders oft gebrauchte er die beliebte Kranzrolle.

[2]) Vgl. Konrad Haebler, „Der Rollenstempel und seine Initialen" (Nordisk Tidskrift för bok-och biblioteksväsen, Jahrg. 11 (1924) S. 50/51.

[3]) Dem Wappen nach ein Mitglied des alten anhaltisch-sächsischen Geschlechtes Walbitz oder Walwitz, vermutlich Anton Walwitz, der nach Zedlers Universallexikon Schweta in Sachsen bewohnte und 1604 das Opus Biblicum Regium in 8 Teilen kaufte und schön binden ließ.

[4]) Der Leipziger Advokat Huldreich Groß († 16. April 1677), der seine Bibliothek dem Rate der Stadt Leipzig vermachte, war der Gründer der Leipziger Stadtbibliothek (siehe Festschrift der Stadtbibliothek a. a. O. S. 9).

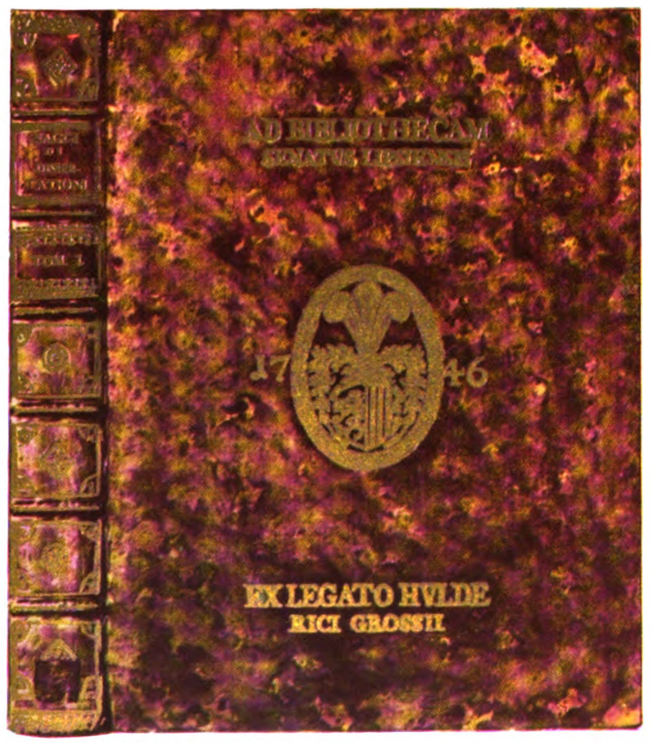


Größe 200 × 150 mm

Abb. 1

Weißer Schweinslederband aus dem Jahre 1679 von Gottfried Reimann

Leipzig, Stadtbibliothek



Größe 260 × 195 mm

Abb. 2

Marmorfranzband aus dem Jahre 1746 von Samuel Santorok

Leipzig, Stadtbibliothek

Streifen unter dem Mittelfeld die goldgedruckte Jahreszahl 1679 (s. Abb.). Da Uneingeweihte die Aufschrift für eine Eigentumsbezeichnung halten konnten, deren Zusammenhang mit dem goldenen Wappensupralibros unverständlich sein mußte, wurde jedenfalls auf Wunsch des Ratsbibliothekars schon vom März 1679 ab die goldene Inschrift auf den Einbänden abgeändert in: „AD BIBLIOTHECAM SENATUS LIPSIENSIS" (über dem Mittelfeld) und „EX LEGATO HULDERICI GROSSII" (unter dem Mittelfeld). Die goldgedruckte Jahreszahl wurde jetzt auf dem Vorderdeckel zu beiden Seiten von dem Leipziger Wappen verteilt. In dieser schlichten, aber durchaus persönlichen Form ist das Supralibros, wenn es gebraucht wurde, bis Anfang des XIX. Jahrhunderts, von unwesentlichen kleinen Abänderungen abgesehen, beibehalten worden.

Aus Reimanns Rechnungen ist ersichtlich, daß er die einzelnen Formate der Einbände nach bestimmten, vorher vereinbarten Preisen gearbeitet hat. Für einen Schweinslederband in Folio berechnete er 21 Groschen, für einen in Quart 10 Groschen, in Oktav 6 Groschen, in Duodez 4 Groschen. Vom Jahre 1698 an wurden die Preise für Folio- und Quartbände in Schweinsleder auf 22 und 11 Groschen erhöht, und 1702 ermächtigte eine besondere Ratsverordnung den Bibliotheksvorsteher „dem Buchbinder vor einen Band in Schweinsleder in Folio anstatt des bisher verdungenen Guldens bei dieser theuren Zeit einen Thaler (24 Groschen), auch andere Bände in Schweinsleder also nach Proportion zu bezahlen".

Neben den ausgezeichnet gearbeiteten, verhältnismäßig teuren Schweinslederbänden kamen vereinzelt auch Kalbpergamentbände vor, für welche in Folio 18 Groschen, in Quart 8—9 Groschen und in Oktav 5 Groschen bezahlt wurden. Auch einige besonders billige Bände in „weiße pap" für 4 Groschen in Folio und 2 Groschen in Oktav wurden für Bücher von wenigen Bogen geliefert.

Den Luxus eines Franzbandes leistete die Bibliothek sich damals nur dreimal, zwei Bände 1689 und einen Band 1704. Reimann verwandte dafür das wenig dauerhafte, dunkelbraune Schafleder, das schwarz gesprengt und geglättet wurde. Trotzdem kostete ein solcher „frans bant" in Folio 1 Taler 6 Groschen, der eine besonders starke Band vom Jahre 1689 sogar 1 Taler 8 Groschen. Der Grund für den hohen Preis war die reiche Handvergoldung[1]) des Rückens mit Ornamenteinzelstempeln und der Stehkanten mit der Rolle und der Goldtitel auf dem

[1]) Mit dem Pinsel vergoldete Buchstabenstempel wie z. B. auf Verlegereinbänden Kobergers lassen sich das erstemal in Leipzig auf dem Einband der Stadtkassenrechnung für die Jahre 1485/86 nachweisen. Auf dem oberen Rand des vorderen Deckels steht das Wort Jhesus, dessen Vergoldung schwarz geworden ist. Die Handvergoldung, die erst seit Ende der 30er Jahre des XVI. Jahrhunderts in Sachsen vereinzelt auftritt, ist in Leipzig das erstemal auf einem Journal und einem Schuldbuch des Ratsarchivs aus dem Jahre 1556 neben Blinddruck nachweisbar. Beide Bücher hat der Bürgermeister Hieronymus Lotter „auf das Sauberst eingebunden" für 16 Gulden aus Nürnberg bezogen. (Journal 1556, Blatt 48b, 17. Juni.) Leipzig scheint ebenso wie auf anderen kulturellen Gebieten auch in der Buchbindekunst von Nürnberg fortschrittlich beeinflußt worden zu sein.

Rücken. 1710 erscheint auch ein Band in „frans papp", der in Folio 8 Groschen kostete. Von dieser Einbandart, die unserem Pappband entspricht und seit der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts häufiger vorkommt, wird später noch die Rede sein.

Seit Dezember 1710 waren neben Reimann noch fünf andere Buchbinder tätig: *Bernhard Petri, Erasmus Schmiedt, Johann Jacob Meyer*[1]*), David Richter*[2]*)* und *Johann Christian Buschweiler*[3]*).* Diese Buchbinder mußten billigere Bände liefern, besonders in „Schäffen Pergament", welche durchschnittlich 8, 4, 2 und 1 Groschen 9 Pfennige für die verschiedenen Formate kosteten. Ferner besserten sie zahlreiche Bände aus und hingen dieselben wieder in ihre alten Decken. Im Verwaltungsjahr 1710/1711 betrugen die Ausgaben für Buchbinderarbeiten allein rund 420 Taler. Für das Schreiben der Titel auf die Rücken von 2900 Büchern erhielt der Maler und Schönschreiber *Erasmus Andresohn*[4]*)* außerdem 19 Taler 8 Groschen.

Nach Reimanns Tode am 10. August 1712 wurde sein Nachfolger der schon genannte Buschweiler. Die von ihm gearbeiteten Schweinslederbände stimmen in Stil und Technik mit den von Reimann gelieferten überein. Nur verzierte Buschweiler das Mittelfeld des Hinterdeckels ausschließlich mit dem großen sächsischen Wappen im Rechteck, welches schon auf Einbänden von Jakob Krause vorkommt und auf Buschweilers Bänden die Unterschrift trägt: Augustus Churfürst. Auch druckte er öfters auf die Stehkanten der Schweinslederbände Teile von blinden Ornamentrollen, die er in ganzer Breite zum Deckelschmuck verwandte. Die Schweinslederbände, in welche nur noch die größeren Formate, Foliobände für 1 Taler und Quartbände für 12 Groschen, gebunden wurden, begannen jetzt hinter den Kalbpergamentbänden mehr und mehr zurückzutreten, für die Buschweiler nur 15 Groschen in Folio, 7 Groschen 6 Pfennige in Quart, 5 Groschen in Oktav und 4 Groschen in Duodez berechnete. Für ein paar Franzbände ließ er sich in Folio 1 Taler 8 Groschen und in Quart 9—10 Groschen bezahlen. Ganz vereinzelt kommen bei Buschweiler auch noch drei andere Einbandarten vor: Welschbände, englische Bände und Hornbände.

Die Welschbände haben Pergamentrücken und -ecken und über den Deckeln bunten Kleisterpapierüberzug. „Welsche Bände pralen mit dem Rücken auff dem Repositorio, als wären sie gantz in Leder oder Pergament gebunden", schreibt Johann Gottfried Zeidler in seiner für die damalige Zeit sehr aufschlußreichen

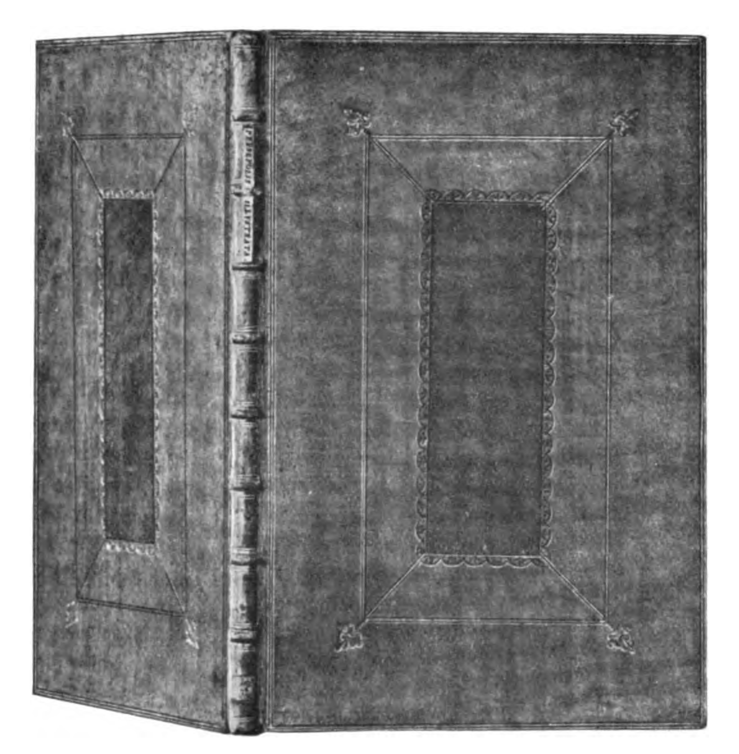
---

1) Eintritt in die Innung 1698.

2) Eintritt in die Innung 1702.

3) Eintritt in die Innung 1710, gestorben am 29. Februar 1720, 35 Jahre alt.

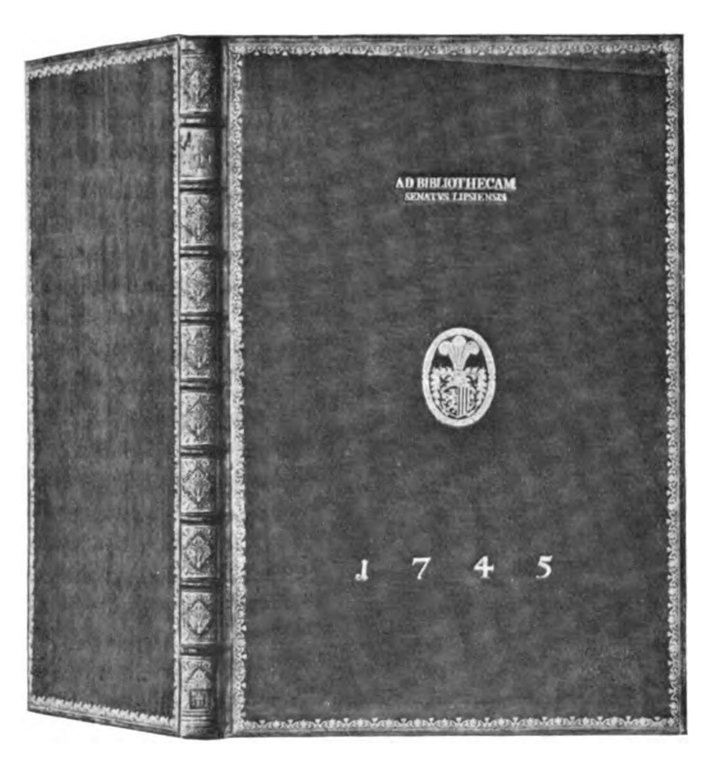
4) Andresohn war von Geburt ein Däne, geboren 1651, gestorben 1731 in Leipzig. Über seine Tätigkeit berichtet ausführlich Gustav Wustmann, Der Leipziger Kupferstich im XVI., XVII. und XVIII. Jahrhundert (Neujahrsblätter der Bibliothek und des Archivs der Stadt Leipzig III, 1907, S. 28ff.).



Größe 380×240 mm

Abb. 1

Englischer Band aus dem Jahre 1743 von Johann Gottfried Petri, Leipzig, Stadtbibliothek



Größe 510×310 mm

Abb. 2

Kalblederfranzband aus dem Jahre 1745, vermutlich von Petri Leipzig, Stadtbibliothek

„Buchbinderphilosophie oder Einleitung in die Buchbinderkunst", Hall im Magdeburgschen 1708, S. 112. Für zwei 1714 gelieferte Welschbände in Folio und Quart wurden 6 und 4 Groschen bezahlt.

Englische Bände[1]) sind auf das engste verwandt mit den Franzbänden. Jedoch sind sie in gesprengtem und geglättetem braunen Kalbleder gebunden. Ihr Rücken ist nur durch den goldgedruckten Titel und Goldlinien an den Bünden, ihre Stehkanten durch eine goldene Ornamentrolle verziert. Buschweiler berechnete für die beiden 1714 gearbeiteten englischen Bände in Oktav, bei denen das Supralibros fehlt, 6 Groschen.

Die ersten beiden Hornbände[2]) wurden 1720 für die Bibliothek geliefert. Der eine Band kostete in Medianquart 14 Groschen und der andere, ein Bibelband in demselben Format, sogar 1 Taler. Der Hornband ist eine teurere, aber auch haltbarere Abart des Pergamentbandes, die ganz wie ein gewöhnlicher Ganzlederband behandelt wird. Statt auf Pergamentriemchen wurden die Bände auf Hanfbünde oder Doppelbünde — einzeln kommen auch Pergamentbünde vor — geheftet, und das Pergament im Gegensatz zu den Pergamentbänden nicht hohl über die Deckel gezogen, sondern ungefüttert auf die mit weißem Papier überzogenen Deckel fest aufgeklebt. Da das Pergament vor dem Überziehen in Wasser eingeweicht wurde, wurde der Pergamentüberzug hornartig hart und erhielt auch ein solches Aussehen. Daher stammt der Name dieser Einbandart. Geschmückt wurden die Deckel sehr sparsam durch das goldene Supralibros auf einem rechteckigen Mittelfeld, das ein Rahmen aus zwei in einen gewissen Abstand parallel laufenden Ornamentrollen in Blinddruck oder aus Blindlinien, innen an den vier Ecken mit je einem Einzelstempel verziert, umgibt (s. Abb.). Auf den unverzierten Rücken, dessen Bünde meist eingeschnürt wurden, schrieb ein Schönschreiber den Titel.

Für das Supralibros ließ Buschweiler sechs messingne Stöcke: das Ratswappen, die Worte: Ad Bibliothecam Senatus Lipsiensis und die Worte: Ex Legato Hulderici Grossii, je in zwei verschiedenen Größen, schneiden, welche die Bibliothek für 24 Taler am 19. Juli 1715 erwarb, und heute noch besitzt. Zum Prägen der Einbände von Büchern, die aus einer Stiftung von 500 Talern[3]) des Ratsherrn Johann Franz Born zur Erinnerung an seinen 1709 verstorbenen Vater, den Bürgermeister Jakob Born, gekauft wurden, wurde neben dem Ratswappen — bei kleinen Formaten auch allein — eine Platte mit Borns Wappen und der Inschrift: Memoria Borniana 1709 verwendet. Auch diese Platte, auf deren schmalem Seiten-

---

[1]) Über ihre Technik vergleiche: Christoph Ernst Prediger, Der Buchbinder und Futteralmacher, Frankfurt u. Leipzig, 1741, Teil 1, S. 147ff.

[2]) Über ihre Technik vergleiche: Zeidler a. a. O. S. 121ff., Prediger a. a. O. Teil 1, S. 119ff. und Paul Adam, Das Restaurieren alter Bücher. Halle, 1927, S. 15.

[3]) Gustav Wustmann, Geschichte der Leipziger Stadtbibliothek. 1. Hälfte. 1677—1801. Leipzig, 1906, S. 27.

rand ihr Schöpfer eingraviert hat: Joh. Pet. Artopaeus Bibliopegus[1]) Lips. sculpsit, ist noch im Besitz der Stadtbibliothek. Das Supralibros wurde von allen damaligen Buchbindern der Bibliothek mit einem ausgesprochen feinen Gefühl für harmonische Geschlossenheit der Fläche verwandt, welches wir auch heute als vorbildlich bewundern müssen.

Im Februar 1719 wurden auch einige Einbände, hauptsächlich Pergamenteinbände, von *Christian Bernhardt Kreckbaum*[2]) gebunden.

Der Nachfolger von Buschweiler wurde im Dezember 1720 *Johann Erasmus Kallenbach*[3]), der nach seinem Tode im Jahre 1732 von *Johann Gottfried Petri*[4]) abgelöst wird. Die Schweinslederbände, deren Verzierungsart nur durch das Eindringen von Rokokoornamenten in den Rollen sich von der früheren unterscheidet, werden immer seltener. Petri und seine Nachfolger banden nur noch Fortsetzungen in Schweinsleder, wenn die vorhergehenden Bände so gebunden waren. Neben den am häufigsten vertretenen Pergamentbänden kamen die Hornbände und Franzbände immer mehr auf. Die Preise haben gegen früher angezogen. Es wurden berechnet im allgemeinen für einen *Schweinslederband* in Medianfolio 1 Taler 6 Groschen, in Folio 1 Taler 2 Groschen, in Medianquart 18—20 Groschen, in Quart 14—16 Groschen, für einen *Pergamentband* in Medianfolio 1 Taler, in Folio 20 Groschen, in Medianquart 12—14 Groschen, in Quart 10 Groschen, in Medianoktav 7—8 Groschen, in Oktav 5—6 Groschen, in Duodez 4 Groschen, für ein *Hornband* in Medianfolio 1 Taler 8 Groschen, in Folio 1 Taler 4 Groschen, in Medianquart 18 bis 20 Groschen, in Quart 16 Groschen, in dem sehr seltenen Oktav 8 Groschen, für einen *Franzband* in Medianfolio 1 Taler 12 Groschen, in Folio 1 Taler 6 Groschen, in Medianquart 20 Groschen, in Quart 18 Groschen, in Oktav 9 Groschen. Für die billigen *Schaf-Pergamentbände* wurden 10, 6, 3 und 2 Groschen in Folio, Quart, Oktav und Duodez bezahlt.

Die Glanzzeit, welche die Stadtbibliothek von 1735 ab unter der Leitung des großen deutschen Geschichtschreibers Johann Jakob Mascov[5]) erlebte, spiegelt sich auch in den Bibliothekseinbänden dieser Epoche wieder. Ein so überaus kultivierter Weltmann wie Mascov, der die hohen Fähigkeiten eines bahnbrechenden Gelehrten, hervorragenden Organisators und fortschrittlichen Bibliothekars in sich vereinigte, mußte auch ein verständnisvoller Freund des schönen Buches sein. Für Mascovs große Bücherliebhaberei ist ein besonderer Beweis, daß er in der vollständigen Bilderreihe der gemalten Bibliotheksvorstände, welche im Büchersaal

---

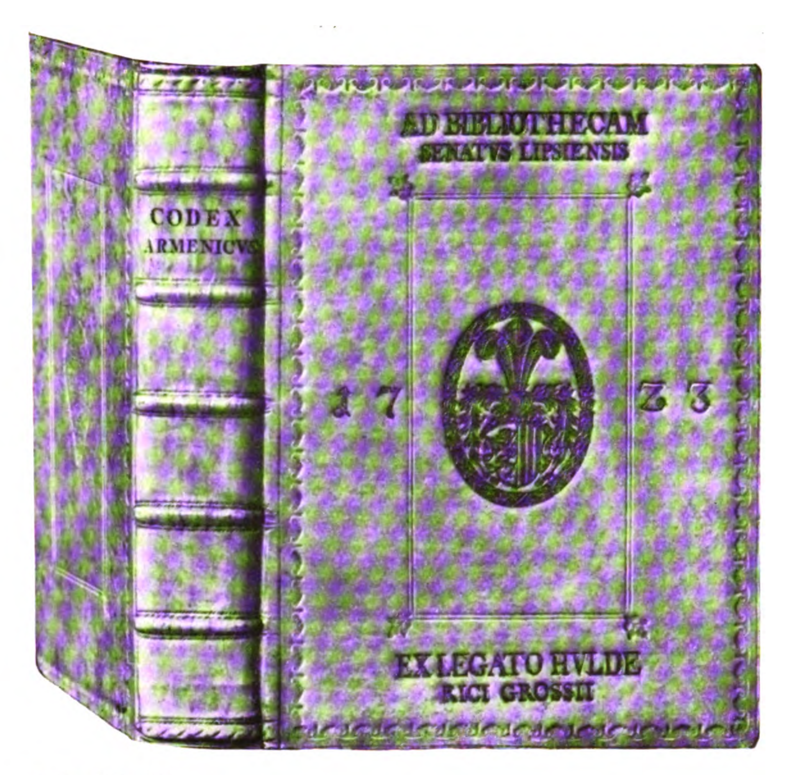
1) Wir haben hier den damals seltenen, an das XV. Jahrhundert erinnernden Fall, daß ein Buchbinder auch Stempel schneidet. Man könnte vermuten, daß er auch das Goldschmiedehandwerk verstand. Ausgeübt hat er es jedenfalls sonst nicht, denn im Leipziger Bürgerbuche steht: Johann Peter Artopaeus, ein Buchbinder, geb. in Trarbach a. d. Mosel, um 1679, Bürger 26. XI. 1709. Er starb am 15. XI. 1734 in Leipzig.

2) Eintritt in die Innung 1703, gestorben am 16. März 1719, 45 Jahre alt.

3) Eintritt in die Innung 1695, gestorben als Obermeister am 2. Juli 1732, 60 Jahre alt.

4) Eintritt in die Innung 1713, gestorben am 21. August 1746, 51 Jahre alt.

5) Siehe Festschrift der Stadtbibliothek a. a. O. S. 12ff.

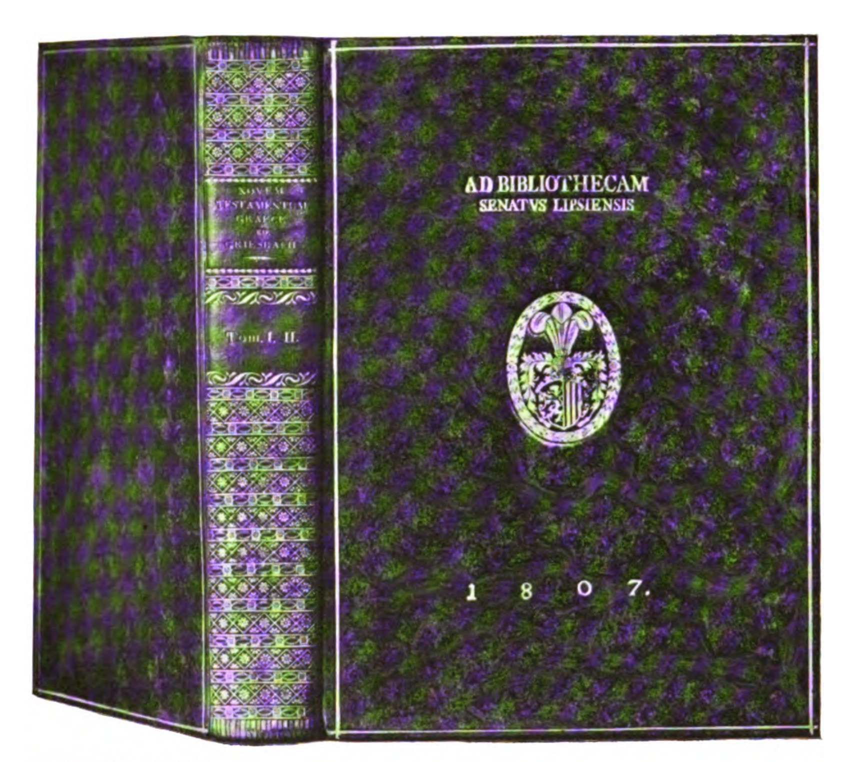


Größe 240 × 175 mm

Abb. 1

Hornband aus dem Jahre 1723 von Johann Erasmus Kallenbach

Leipzig, Stadtbibliothek



Größe 330 × 235 mm

Abb. 2

Marmorband aus dem Jahre 1807 von Johann Paul Rüger

Leipzig, Stadtbibliothek

der Stadtbibliothek hängen, als einziger mit einem großen Buch in handvergoldetem Lederband dargestellt ist.

Englische Bände wurden jetzt häufiger. Sie haben oft kein Supralibros. Ihre Deckel zieren entweder nur am Rande einfache Goldlinien oder sie werden mit Hilfe von Schablonen auf einzelnen Feldern in dunkler Farbe gesprenkelt. Diese Felder werden durch blinde Ornamentrollen, Bogenlinien mit darin sitzenden Einzelstempeln oder Blindlinien mit Einzelstempeln in den Ecken eingefaßt (s. Abb.). Zu den englischen Bänden, für die durchschnittlich: in Medianfolio 1 Taler 4 Groschen bis 1 Taler 8 Groschen, in Medianquart 20 Groschen bis 1 Taler und in Medianoktav 8—12 Groschen bezahlt wurden, kamen Marmorfranzbände. Dies waren Schaflederbände mit Marmorierung der Deckel und reicher Handvergoldung des Rückens (s. Abb.). Die ersten Einbände dieser Art wurden von *Samuel Santorok*[1]) 1733 geliefert, der seit diesem Jahr neben Petri und seit 1747 alleiniger Buchbinder der Bibliothek war. Bei Petri kommen Marmorfranzbände erst 1737 vor. Dafür wurden bezahlt: in Regalfolio 2 Taler, in Folio 1 Taler 12 Groschen, in Regalquart 1 Taler, in Medianquart 22 Groschen und Medianoktav 12 Groschen.

Aus dem Jahre 1745 stammen einige besonders stilvolle, braune Kalblederfranzbände, in welchen das Streben nach geschmackvoller äußerer Repräsentation beredt zum Ausdruck kommt. Ihre Deckel sind am Rand durch eine schmale goldene Spitzenbordüre mit einer Rolle à la dentelle eingefaßt und mit dem goldenen Supralibros geschmückt (s. Abb.). In so kostbare, edle Einbände sind sogar Tafelprachtwerke des 18. Jahrhunderts in einer Breite von über dreiviertel Meter und einer Höhe von über einen halben Meter gebunden. Für diese Einbände, die hauptsächlich unter der Signatur: Artes stehen, fehlen leider die Rechnungen, so daß sich die dafür gezahlten, zweifellos hohen Preise nicht feststellen lassen. Da ihre goldene Rückenverzierung bei gewöhnlichen Franzbänden von Petri vorkommt, kann man vermuten, daß er der Meister dieser vornehmen Bände war.

Auf die Schweinsleder-, Pergament- und Hornbände wurden wie früher die Titel mit der Hand geschrieben. Dies besorgte seit Mitte des XVIII. Jahrhunderts einer der neben dem Unterbibliothekar tätigen Observatoren, welcher seit 1757 auch einfache Bände für die Bibliothek band. Darauf wird später noch zurückgekommen werden.

Der Schnitt wurde in verschiedener Weise verziert. Bei den Schweinsleder-, Pergament- und Hornbänden wurde der Schnitt wie schon früher grün gestrichen oder der weiße Schnitt mit einem Rankenmuster, in das handvergoldete Sternchen gedruckt wurden, gepunzt. Der Schnitt der Franzbände und englischen Bände wurde meist farbig gesprengt oder grün oder rot gestrichen. Auch marmorierte oder mit Kleistermarmor verzierte Schnitte kommen bei den Franzbänden vor.

[1]) Eintritt in die Innung 1733, gestorben als Obermeister am 1. März 1752, 51 Jahre alt.

Vorsatz der Schweinsleder-, Pergament- und Hornbände war weißes Papier, der übrigen Einbandarten meist Marmortunkpapier. In allen technischen Einzelheiten tritt eine Solidität zutage, die uneingeschränkte Anerkennung verdient.

Die Bucheinbandpreise stiegen etwa seit Mitte des XVIII. Jahrhunderts wieder durch die Teurung infolge der Heimsuchungen von Leipzig durch die schlesischen Kriege. Trotzdem wurde an den Einbänden der Stadtbibliothek nicht gespart, obwohl die Bücherankäufe in dieser Zeit zurückgingen. Neben Pergamentbänden, für welche in Medianfolio 1 Taler 6 Groschen bis 1 Taler 12 Groschen, in Medianquart 15 bis 18 Groschen und in Medianoktav 8 Groschen bezahlt wurden, und Franzbänden, für welche in diesen drei Formaten bis zu 2 Taler, 21 und 16 Groschen angelegt wurden, und außer nur noch vereinzelt vorkommenden Hornbänden (die letzten aus den Jahren 1770 und 1772 in Medianquart für 1 Taler und für 20 Groschen) und Schweinslederbänden (der letzte aus dem Jahre 1772 in Folio für 1 Taler 16 Groschen) lieferten die damaligen Hauptbuchbinder[1]) der Bibliothek: *Heinrich Gottfried Bohse*[2]) (ab September 1749 neben Santorok, ab 1751 dessen Nachfolger), *Gottfried Krebs*[3]) (ab August 1756 neben Bohse, ab 1763 dessen Nachfolger) und *Heinrich Ludwig Dietrich*[4]) (ab April 1764 neben Krebs, ab 1771 dessen Nachfolger bis Ende 1775[5]) Marmorbände, Kalblederfranzbände und Kalbledermarmorbände. In der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts wurden durchschnittlich bezahlt für Marmorbände (in Schafleder): in Regalfolio bis zu 2 Taler 4 Groschen, in Medianfolio 2 Taler, in Folio 1 Taler 10 Groschen bis 1 Taler 16 Groschen, in Medianquart 18—21 Groschen, in Quart 16—18 Groschen, in Medianoktav 12—16 Groschen und in Oktav 8—10 Groschen, also fast dieselben Preise wie für die Franzbände. Die Kalblederfranz- und Kalbledermarmorbände waren teurer. Für diese wurden in Regalfolio sogar bis zu 3 Taler 12 Groschen (im Jahre 1765), in Folio 1 Taler 20 Groschen, in Medianquart 1 Taler, in Quart 20 Groschen und in Oktav 16 Groschen berechnet. Solche kostbare Einbände, die handwerklich mustergültig ausgeführt sind, lieferte vor allem Dietrich. Er muß der Stadtbibliothek sehr dankbar für ihre gute Kundschaft gewesen sein, denn er schenkte ihr sein Bild und das seiner Frau, in Pastell gemalt im Jahre 1778[6]) von dem besonders als Kupferstecher bekannten Leipziger Maler Johann August Rosmäsler. Diese Dankbarkeit scheint auf Gegenseitigkeit

---

[1]) Vorübergehend waren noch als Buchbinder tätig: Johann August Meyer (Eintritt in die Innung 1762) und Friedrich Jonas (Eintritt in die Innung 1773).

[2]) Eintritt in die Innung 1724, gestorben als Obermeister am 16. Mai 1763, 68 Jahre alt.

[3]) Eintritt in die Innung 1751, gestorben am 4. Mai 1771, 66 Jahre alt.

[4]) Eintritt in die Innung 1760, gestorben als Obermeister am 5. Juni 1810, 75 Jahre alt.

[5]) Obwohl später keine Buchbinderrechnung mehr von Dietrich vorkommt, ist doch anzunehmen, daß er länger für die Bibliothek gearbeitet hat und nur seine Rechnungen fehlen. Dies wäre erklärlich durch die mangelhafte Rechnungführung während der Jahre 1777—1801 (Vergleich: G. Wustmann, Geschichte der Stadtbibliothek a. a. O. S. 114ff.).

[6]) Auch dieses Geschenk aus dem Jahre 1778 stützt die vorstehende Vermutung.

beruht zu haben. Die beiden Porträts hängen nämlich heute noch in der Stadtbibliothek. So ehrte eine Bibliothek früher einmal ihren Buchbindermeister.

Die beachtliche Höhe der Leipziger Buchbindekunst im letzten Drittel des XVIII. Jahrhunderts, zusammenfallend etwa mit dem Beginn der Leipziger Vorherrschaft im deutschen Buchhandel, bezeugen auch andere Leipziger Einbände aus dieser Zeit, welche die Stadtbibliothek besitzt. Hier seien nur die Einbände der erlesenen kleinen „Bibliotheca villatica Gohlisiana" genannt, die der väterliche Freund vom jungen Goethe: Johann Gottlieb Böhme für seinen Landsitz, das Gohliser Schlößchen, geschaffen hatte. Ohne Übertreibung kann man diese Einbände [1]) zu den stilvollsten der Periode Louis Seize zählen.

Den großen Luxus, alle Bücher der Stadtbibliothek in Ganzleder binden zu lassen, verboten aber doch schließlich die während und nach dem 7jährigen Krieg erheblich zusammengeschrumpften Geldmittel. Wie schon erwähnt, wurden weniger wertvolle Bücher seit 1757 durch den Observator einfacher eingebunden, nämlich in Pergamentpapier zum Preise von 6—8 Groschen in Folio, 3 Groschen in Quart und 1 Groschen in Oktav. Dies sind mit elfenbeinfarbigem Papier überzogene Pappbände, auf deren Rücken der Titel geschrieben ist. Daneben gab es noch eine andere Art von Pappbänden, sogenannte Frantz-Papier-Bände, welche mit schwarzgesprengtem Papier in der Art der Franzbände überzogen sind. Der Buchtitel steht auf einem aufgeklebten Rückenschild aus weißem Papier geschrieben. Diese Frantz-Papier-Bände kosteten in Quart 4—5 Groschen und in Oktav 2—3 Groschen. Solche billige Einbände wurden seit Ende der sechziger Jahre des XVIII. Jahrhunderts auch von den Buchbindern der Bibliothek geliefert. Außerdem kamen „Halbe Frantzbände" oder „Halbmarmorbände" vor, bei denen nur der Rücken und die Ecken der Deckel aus Schafleder bestehen, während der übrige Teil der Deckel mit Kleistermarmorpapier überzogen ist. Auf den sparsam mit Golddruck verzierten Rücken ist der goldene Titel gedruckt. Diese Bände, welche unseren Halbfranzbänden entsprechen, kosteten in Folio 12—14 Groschen, in Quart 7—8 Groschen, in Oktav 4—5 Groschen und in Duodez 3 Groschen. Auch in „Halbe englische Bände" wurde gebunden. Bei diesen bestehen der Rücken und die Deckenecken aus Kalbleder. Sie kosteten durchschnittlich 3—5 Groschen mehr als die anderen Halbfranzbände.

Die schlichten, billigen Einbände, die kein Supralibros mehr schmückt, wurden unter Dietrichs Nachfolger *Johann Gottfried Kürschner* [2]), welcher von 1776 ab für die Bibliothek arbeitete, immer mehr bevorzugt, und verdrängten schließlich in deu ersten Jahrzehnten des XIX. Jahrhunderts den Ganzlederbibliothekseinband vollständig.

---

1) Eine ausführliche Beschreibung findet sich in dem Aufsatz von Elfriede Leskien, Johann Gottlob Böhme, ein Leipziger Bücherfreund des 18. Jahrhunderts (Festschrift der Stadtbibliothek a. a. O. S. 77ff.).
Eintritt in die Innung 1762, gestorben als Obermeister am 1. März 1804, 72 Jahre alt.

Aus dem ersten Jahrzehnt des XIX. Jahrhunderts stammen noch einige wenige Marmorbände — in sogenanntem Baummarmor — mit Supralibros und reichster goldener Rückenverzierung, die in einem wahren horror vacui schwelgt, wie es für die Einbände der Empirezeit eigentümlich ist (s. Abb.). Ihr Rücken ist jetzt meist hohl gearbeitet, eine Technik, welche bisher nur bei den Pappbänden angewandt wurde. Den letzten Marmorband in Folio lieferte für 1 Taler 16 Groschen Kürschners Nachfolger *Johann Paul Rüger*[1]) im Jahre 1813 zu einem Fortsetzungswerk, dessen frühere Bände auch in Marmorbände gebunden waren. Die üblichen Bibliothekseinbände waren Halbmarmorbände, halbe englische Bände und Pappbände geworden. Während für die Pappbände nicht mehr als früher bezahlt wurde, kosteten die Halbfranzbände jetzt durchschnittlich in Folio 19 Groschen bis 1 Taler, in Quart 14 Groschen und in Oktav 7 Groschen.

Es ist kein Zufall, daß der Zeitpunkt, an dem der einfache Gebrauchseinband den luxuriösen Ganzledereinband in der Stadtbibliothek aus dem Felde schlug, mit der beginnenden Wandlung der mehr musealen Bibliothek zu einer immer mehr von der Allgemeinheit benutzten zusammenfällt[2]). Ein nur auf praktischen Nutzen bedachter Realismus, der im XIX. Jahrhundert auf allen Gebieten seinen Siegeszug antrat, prägte auch die Form des Bibliothekseinbandes. Diese hat auch das materielle XX. Jahrhundert im allgemeinen beibehalten.

Möge der sehr bescheidene Versuch, die Kenntnisse über den etwas vernachlässigten deutschen Bucheinband vom Barock bis zum Empire auf lokaler bibliographischer und archivalischer Grundlage zu vermehren, eine Anregung sein, auch in anderen Gegenden Deutschlands die Bibliothekseinbände desselben Zeitraums in ähnlicher Weise unter die einbandgeschichtliche Lupe zu nehmen. Die vergleichende Forschung muß zu Hilfe kommen, wenn ein geschlossenes Bild von dem deutschen Gebrauchseinband im 17. und 18. Jahrhundert gewonnen werden soll.

---

1) Eintritt in die Innung 1808, gestorben als Obermeister am 7. September 1845, 63 Jahre alt.

2) Vergleiche Festschrift der Stadtbibliothek a. a. O. S. 15ff.

GRUNDSÄTZLICHES ZU EINEM REPERTORIUM DER BUCHEINBANDABBILDUNGEN

VON HEINRICH SCHREIBER, LEIPZIG

ALS im ersten Band dieses Jahrbuches der Bahnbrecher und Führer der deutschen Einbandforschung Wert und Anlage eines Repertoriums der Abbildungen von Bucheinbänden entwickelte, waren die im Verhältnis zur Menge der Abbildungen freilich nur geringfügigen Notizen, die ich mir für einzelne Einbandgruppen über zerstreute Einbände gemacht hatte, Anlaß, die Anregung aufzugreifen und damit ein Nachschlagewerk vorzubereiten, das für die Einbandforschung kaum weniger erwünscht sein kann als eine eingehende Bibliographie. Nach Hans Loubiers und anderer mehrfachen Äußerungen über diese für die Forschung auf dem Gebiet der Bucheinbandgeschichte notwendige Vorarbeit könnte es überflüssig scheinen, nochmals über Ziel und Berechtigung einer Arbeit zu reden, die in absehbarer Zeit erscheint und dann selbst ihre Nützlichkeit wird dartun müssen. Aber der Gedanke daran, daß die Ausführung des Planes nicht jedem so selbstverständlich ist wie dem Bearbeiter und daß eine Erörterung der grundsätzlichen Fragen vor der Veröffentlichung des Ganzen in strittigen Dingen noch rechtzeitig zu einer fruchtbaren Diskussion führen könne, heißt den Bearbeiter zu einer kurzen Erklärung seiner Ziele das Wort ergreifen.

Das Erscheinen des schönen Goldschmidtschen Buches[1]) war geeignet, dem Bearbeiter des Repertoriums den Mut zur Weiterführung seiner Arbeit ganz zu nehmen oder mindestens arg einzuschränken. Denn einmal brachte es selbst, wenigstens für das behandelte Gebiet, eine Zusammenstellung von Abbildungsnachweisen aus einer immerhin umfangreichen Literatur, soweit es sich um namentlich bekannte Buchbinder handelte. Daß aber hierzu weder alle wichtigen Tafelwerke, noch alle wichtigen Darstellungen herangezogen wurden und die Beschränkung auf Namen sowie die zeitliche Begrenzung auferlegt wurde, macht eine Verbreiterung der Basis in einem umfassenden Repertorium nun erst recht geradezu zur Notwendigkeit. Ferner hat Goldschmidt in seiner sehr scharfsinnigen Darstellung reichlich Kritik geübt an den Zuweisungen der Einbände durch die Herausgeber der Tafelwerke an bestimmte Meister oder Schulen, Zuweisungen, die in der überwiegenden Mehrzahl unzureichend seien. Der Bearbeiter müßte also diese Fehler berichtigen. So wenig aber Goldschmidt auf seinem Gebiet über alle strittigen Fragen (auch in der Zuweisung) schon Klarheit bringen konnte, soviel weniger kann es das Repertorium für das ganze Gebiet der Einbandforschung. Könnte es das, dann würde es sich selbst sein Todesurteil sprechen; denn

[1]) E. P. Goldschmidt, Gothic and Renaissance Bookbindings. Vol. 1. 2. London 1928.

dann wäre sein Verfasser berufen, statt einer registrierenden Arbeit, die dem Forscher als Instrument dienen soll, die Geschichte des Bucheinbandes selbst zu schreiben; wozu sollte ein Repertorium der Abbildungen noch dienlich sein, wenn die Zuweisungsfragen geklärt sind? An den falschen Zuweisungen, ja selbst an den Fälschungen, entzündet sich der Eifer des kritischen Forschers; eine Überschau aller, falscher und richtiger, Zuschreibungen setzt ihn in die Lage, das Wesentliche zu erkennen und auf Grund solcher Erkenntnis eine reinliche Scheidung vorzunehmen. Es ist also nicht einmal wider besseres Wollen gehandelt, sondern wohlbedacht, wenn falsche Zuweisungen und Fälschungen, wo es die Kenntnis des Bearbeiters zuläßt, mit warnendem Hinweis oder Angabe kritischer Literatur, in gleicher Weise aufgenommen werden wie unumstößlich Feststehendes. Gruels Buch ist noch heute trotz seiner oft erschreckenden wissenschaftlichen Mängel eine Materialsammlung von unschätzbarem Wert. Übernimmt doch selbst Loubiers „Bucheinband" nach Goldschmidt[1]) die Zuschreibungen wie er sie in der Quelle findet, womit Goldschmidt bei aller Hochschätzung des besten Buches über den Bucheinband doch die richtige Einstellung nicht gefunden zu haben scheint. Es geschieht im Einverständnis mit Hans Loubier, wenn im Repertorium die Angaben der Quellen übernommen werden, soweit sie nicht als grob fehlerhaft ersichtlich sind.

Ein Drittes aber ist an Goldschmidts Buch, das einem Repertorium das Lebenslicht ausblasen könnte: Wenn es ohne das Repertorium gelingt, solch umfassendes Material für ein begrenztes Gebiet zusammenzutragen und zu verarbeiten und dabei eine solche Reihe glücklicher Ergebnisse zu erzielen — wozu dann noch solch ein Zwischenstück? Aber auch hier führt Überlegung aufs Gegenteil: nicht jeder kann ein Sammler von Goldschmidts Format sein; Goldschmidt kann sich fast überall auf eigene Anschauung, auf Bände eigenen Besitzes, auf Erfahrung von Jahrzehnten stützen. Der ortsgebundene Forscher, dem keine derartige Sammlung zur Verfügung steht, muß aus Abbildungen kennenlernen, was er bearbeiten will. Sollte es nicht eine Erleichterung sein, wenn die Arbeit, die alle Forscher für ihr Gebiet so gut erledigen müßten wie Goldschmidt für das seine, ein für allemal getan wird; wenn ihnen also die vorbereitende Arbeit, das Kochen gewissermaßen, erspart bleibt und sie sich gleich zu Tische setzen können? Wird nicht der eine Koch sich besser um die Vervollständigung der Tafel bemühen können als die verschiedenen Esser, von denen mancher die Schlupfwinkel in Küche und Keller nicht alle kennt? Und gerade aus diesen stammen die gesuchtesten Leckerbissen.

So verlockend das nun auch klingen mag und so sehr sich der Bearbeiter schmeichelt, in reichem Maße schon unterstützt von uneigennützigen Einbandkennern, jenem Idealbild von Küchenmeister nachzustreben, — es gibt doch noch eine

[1]) Vol. 1, p. 116.

Klippe, an der das Repertorium zerbrechen könnte: eine systematische Bibliographie der Bucheinbandliteratur. Wir haben die Bibliographie von Mejer; sie ist in vielen Fällen nützlich und genügt vielleicht in den meisten, wenn ein bestimmter Titel nachgesucht, ein erster Hinweis vermittelt werden soll. Aber schon sind wieder einige Jahre darüber hingegangen; die laufende Verzeichnung der Literatur in den Zeitschriften, im Jahrbuch der Einbandkunst, in der Internationalen Bibliographie des Buch- und Bibliothekswesens ist reichlich lückenhaft, wenn man die Grenzen in Vergleich zieht, die dem Bearbeiter des Repertoriums vorschweben. So wenig wie den Bearbeiter irgendeines Teilgebietes der Einbandforschung befreien die vorhandenen Bibliographien den Bearbeiter des Repertoriums von weitergehender selbständiger Durchforschung der einschlägigen Literatur, weit über die deutschen Erscheinungen hinaus. Ja selbst in den dem Bibliographen schlechthin unerreichbaren Fällen der gelegentlichen Erwähnung in ganz andersartigen Werken kann das Repertorium — hier freilich auch nur mit Einschränkung — Hilfe bringen. Und auch wenn der Spezialforscher mit Unterstützung der Literaturangaben selbst auf diese Einzelheiten geführt würde — was bei weitem nicht immer der Fall ist! — müßte die gleichzeitige Überschau über das ganze verfügbare Abbildungsmaterial eine schätzenswerte Erleichterung sein. Es wird deshalb gerade mit Hinweisen auf entlegene Literatur nicht gespart werden und die verschiedenen Stellen, an denen ein Band abgebildet ist, werden nebeneinander genannt werden. Daß dabei zu Mejer wichtige Ergänzungen gebracht werden können, ist eine ohne besondere Pflege nebenher gewachsene Frucht der Arbeit am Repertorium, die sicher gern gepflückt wird. Statt Beispiele zu häufen, erwähne ich nur, daß die französische Ausstellungspublikation „Le Livre“[1]) bei Mejer vergebens gesucht wird — ein Fehler, der sich auch mit der Erklärung nicht einmal erstrebter Vollständigkeit nicht entschuldigen läßt. Das führt auf einen weiteren Unterschied zwischen der Bibliographie und dem Repertorium. Während eine große Gruppe der Literatur ganz ohne Abbildungen auskommt, in vielen Fällen, in denen nur Anschauung weiterhilft, also vergeblich zu Rate gezogen wird — was Mejer durch kurzen Hinweis, ob illustriert, zu verhindern sucht — gibt es auch eine Reihe Abbildungen, die sich dem Bearbeiter der Bucheinband*literatur* ganz entziehen; die Literatur der Abbildungen ist anders begrenzt, ist unter anderen Gesichtspunkten auszuwählen als die rein darstellende Literatur. Viel schwerer fällt aber ins Gewicht, daß ersprießliche Arbeit nur auf Grund in systematischer Anordnung dargebotenen Materials geleistet werden kann. Hier versagt Mejer völlig; seine Gruppen sind viel zu groß, und nicht einmal die Zuteilung zu diesen alphabetisch geordneten Gruppen ist ganz nach einheitlichen Gesichtspunkten erfolgt. Darüber hilft auch das Register nicht weg.

[1]) Henri Martin u. a., Le Livre français des origines à la fin du second empire. Exposition du Pavillon de Marsan, Avril 1923. Paris 1924.

Für den Nachweis der Abbildungen gibt es gar keine andere Anordnungsmöglichkeit als die systematisch durchgegliederte nach dem Grundsatz, daß der einzelne abgebildete Einband zu der kleinsten bestimmbaren Untergruppe gestellt werde. Es zeigt sich also, daß das Repertorium eine Ergänzung zu Mejer nicht nur über die letztverflossenen Jahre wird, sondern auch über manchen brauchbaren literarischen Beitrag früherer Zeit und vor allem in der systematischen Zusammenstellung des Zusammengehörigen. In dieser Spezialisierung der Einteilung hat das Repertorium einen großen Vorzug vor der Bibliographie voraus: daß die Einzelheiten der großen Sammelwerke statt, wie selbst in einer systematisch durchgegliederten Bibliographie, an ganz allgemeiner Stelle, gerade an der besonderen gefunden werden; und es ist bedeutsam, daß dieser Gedanke der Loubierschen Anregung zugrunde liegt.

Man mag allerdings gerade die großen Sammelwerke von Einbandabbildungen dem Repertorium als Waffe entgegenstrecken: sind sie doch fast durchweg historisch-systematisch angeordnet, also ebenso wie das Repertorium. Um die Benutzung der Werke kommt der Gelehrte nicht herum; die fraglichen Stellen wird er selbst leicht finden. Dem ist zu entgegnen, daß längst nicht alle großen Werke über alle großen Ereignisse der Einbandgeschichte Material enthalten; denn sie sind meist an die Bestände bestimmter Bibliotheken gebunden. Es fehlen ihnen ferner oft die erschließenden Register. Vor allem aber erschöpft sich das Repertorium nicht in Nachweisung der großen Tafelwerke; es erspart zudem unnötige Sucharbeit. Um ein ganz simples Beispiel zu bringen: wie viele der großen Tafelwerke enthalten keinen Band von Krause! Verzeichnet etwa Christel Schmidt die Abbildungen? — Oder, dem Wohlbekannten einen mehr genannten als bekannten Namen gegenübergestellt: Wer weist Abbildungen von Magnus-Einbänden nach? Mejer kann Byvancks Aufsatz[1]) noch nicht haben; in seinem Sachregister findet man nur die Zeitschrift Magnus; ich zweifle, ob eine Durchsicht des Abschnitts „Geschichte" zu einem brauchbaren Titel führt; sagt doch auch Loubier nur sehr wenig. Im Repertorium werden die Abbildungen des genannten Aufsatzes neben allen erreichbaren von Einbänden, die man mit Recht oder nicht der holländischen Buchbinderfamilie zuschreibt, an einer Stelle stehen, ob sie in einer Zeitschrift, einem Bibliothekskatalog, einem Buch über Bibliophilen, einem Tafelwerk, oder wo immer sonst erschienen sind.

Noch ein letztes Bedenken scheint möglich: Wenn so in dem Repertorium ein systematischer Katalog der abgebildeten Einbände entstehen soll, warum sollte man sich nicht gedulden können, bis der von deutschen Bibliothekaren in Angriff genommene Katalog der Einbände selbst fertig ist? Man wird auch hier die Spitze umkehren können: Die Bearbeiter des — übrigens zunächst auf deutsche Bibliotheken (mit ihren für solche Dinge kargen Arbeitskräften) beschränkten —

[1]) Oudheidkundig Jaarboek 7 (1927/28) H. 3–4.

Bucheinbandkataloges warten ja auf die Ergebnisse der Forschung mit Ungeduld um die wissenschaftliche Zuteilung der Einbände mit einiger Sicherheit vornehmen zu können. Auch hier wird das Repertorium wichtige Vorarbeit leisten, zumal es in viel kürzerer Zeit bearbeitet werden kann als der Katalog. Seine Zwischenstellung zwischen einer Bibliographie (durch die Verzeichnung literarisch bekanntgemachter Einbände) und einem Katalog (durch die systematische Anordnung nach den dargestellten Einbänden) läßt auch diese Reihenfolge der Bearbeitung als naturgegeben erscheinen.

Es wäre nun noch ein mehreres zu sagen über die Grundsätze und Methode der Bearbeitung im einzelnen, über die nach mancher Richtung gezogenen Grenzen, sei es in der Erfassung der dargestellten Einbände, sei es in der Wahl der Literatur, über die bei jedem erwähnten Einband zu machenden Angaben und manches andere; das alles wird aber im Repertorium selbst angemesseneren Platz finden. An dieser Stelle erwähnt der Bearbeiter nur noch, daß er ihm persönlich oder allgemein geäußerte Zweifel nicht totschweigen wird und für jeglichen Hinweis, der außerhalb des Bereiches des Selbstverständlichen liegt, dankbar ist.

ZWEITER TEIL
DIE NEUE EINBANDKUNST

BUCHLEIB UND BUCHGESICHT
(GLOSSEN ZU EINER THEORIE DES EINBANDES)

VON EMIL PREETORIUS, MÜNCHEN

ERST der feste, straff umschließende Einband vollendet den Buchleib. Alle übrigen Formen der Bewahrung des eigentlichen Buchkörpers (bei den Buchbindern geradezu Korpus genannt) als Umschläge, Halbbände aber auch Mappen oder Kassetten zur Einlagerung besondrer Kostbarkeiten sind Halbheiten, Aushilfen oder, wenn auch beachtenswerte, Geckereien, sie haben mit wirklicher Buchgestaltung nichts zu tun. Das technische Erfordernis der Sicherung, der Konservierung des Buchinnern, dem der Einband dient, vereinigt sich, konstruktiv und ästhetisch zugleich, mit der Absicht, das Buchbild nach außen zu vollenden, abzurunden. Nun ist ja beim Einband das Allgemeine, der Formumriß durch die Zweckbedingtheit ebenso einfach wie in den Grundtatsachen invariabel: umschließender Rücken, schützende Deckplatten sind die unvermeidlich konstituierenden Elemente. Aber — dies ist ein ästhetisches Gesetz von allgemeinster Gültigkeit in der islamischen Architektur wie in der „Nuance" des französischen Verses gleicherweise wirksam noch in der neueren englisch bedingten, in lauter kaum merklichen Wandlungen pulsierenden europäischen Männertracht bemerklich: je einfacher die Konstruktion, die Grundform, um so reicher, vibrierender, atmender das durchlaufende und das darübergegossene Leben, die winzigen oft wie halbverklungenen oder gerade aufdämmernden Bewegungsunterschiede und -Beziehungen im Einzelnen und dann das Flimmern und Schwingen der Oberfläche selbst in Tönung und Ornament. In welcher Fülle von Ahnung und Stimmung weckenden zartesten Form- und Bewegungsunterschieden läßt sich der Einband ausschwingen! Wie breit der Rücken übergreife auf die Deckelfläche, ob er flach bleibe oder sich wölbe, ob er gegliedert sei oder als Ganzes gegeben, ob seine Oben- und Unterkante senkrecht straff oder geschrägt verlaufe: all diese möglichen Unterschiede lassen sich bis in feinste fingerspitzenzarteste Einzel- und Beziehungsdetails ausbilden. Genau so verhält es sich mit den Deckeln, ihren Kanten, ihrem Verhältnis zu Rücken und Buchkörper, der Frage, welche Verbindung sie mit dem Rücken eingehen, ob sie bis an die eigentliche Rückwand vorstoßen oder sie überklammernd mehr oder weniger zurückdrängen, ob sie mit dem Buchinnern gleich groß sind oder stärker über- und vorstehen, ob sie vom Rücken ab eine einheitliche Fläche bilden oder ihre Ecken selbständig werden, als kleinste Spitzen ein neues, unterbrechendes Formelement hereinbringen oder einem neueren französischen Geschmack gemäß als breite Dreieckflächen sich auf die eigentliche Platte vorschieben — auch hier eine Fülle gedankenvoll verwertbarer Möglichkeiten. Wie billig wird dabei nur an die künstlerisch-ästhe-

tische Bedeutung all dieser konstitutiven Elemente hier gedacht, nicht an ihren technischen Sinn; was beides nicht miteinander darf verwechselt werden.

Und dann, noch viel wichtiger, bestimmender, inhalts- und ergebnisreicher wie die tektonische Gestaltung: die Ausstattung von Rücken, Deckel, Kante! Unendlich was hier geleistet werden kann, zum Ausdruck kommen darf. Farbe und Schmuck können dem Einband jede beliebige Art von Symbolcharakter verleihen. Hier insbesondere setzte zu allen Zeiten und setzt heute in der Epoche bewußtesten, absichtsvollsten Schaffens die eigentliche, die Feinarbeit des Künstlers ein. Was soll der Einband im einzelnen Falle aussprechen, wofür ist er gedacht, hat er eine oder viele Aufgaben zu erfüllen, macht er aus dem Buch ein Einzelstück oder soll er helfen es einzureihen, ist er für Alltag oder Weihestunden bestimmt, für Schaufenster, Arbeitstisch, Boudoir oder Krypte, „heilig oder profan" — wieviel andere Fragen tauchen noch auf, dringen vor, wollen berücksichtigt werden! Denn aus ihnen allen entsteht erst der wirkliche Einband, sein symbolischer Charakter. Auch hier ist es der „Ton", der vor allem die Musik macht, die Gestaltungsharmonie, die den eigentlichen Stimmungsgehalt atmet und verbreitet. Die Melodie der Einbandoberfläche, die oft bei uniformen Bänden ganz zurücktritt, ist durch die ornamentale Behandlung von Rücken und Seiten gegeben. Hier ließe sich nun von dem einfachsten, schmucklosen Band aus Pappe, Leinen, Leder, Pergament oder sonstigem Hüllstoff, der einzig mit rein zweckbestimmten, wenn auch ästhetisch gut und an den rechten Platz gesetzten, beschildeten oder direkt aufgedruckten Titel versehen ist, bis zu dem um und um, hinten, seitlich, außen, innen be- oder überzierten Glanz- und Prunkband geradezu eine Theorie der Einbandästhetik, eine Grammatik dieser mehr oder weniger artikulierten Seelensprache aufstellen. Erst durch die Oberflächenbehandlung erhebt sich der Einband ins Bereich wirklicher Lebendigkeit. Sie kann im Posaunen- und Orgelton Gehalt, ja sogar das Mysterium des Buchinhaltes präludieren, vielleicht sogar in selbständiger Magie auf dieses einwirken, einstrahlen, so wie wir Spätlinge es heute noch an mittelalterlichen Prunkbänden erleben und deren letzter Werkmeister unter uns, Melchior Lechter, es noch fordert: alsdann ist der Einband gewissermaßen Tempel mit Prunkfassade, wirkliche Architektur. Das weltlichste Gegenstück dazu, die Zierbände des Barock und seiner Fortführungen und Ausläufer bis ins vergangene Jahrhundert hinein macht aus dem Einband ein Arsenal modischen Toilettenreizes. Zumal die so beliebte höfisch flimmernde und trippelnde „dentelles"-Dekoration wirkt als courmäßiger Überwurf oder bei religiösen Büchern, gemäß der weltlich feinen Kirchlichkeit der Epoche, wie die feingeraffte Spitzenmantille eleganter Beichtkinder oder wie eine geschmackvolle Rokoko-Dalmatica.

Ist hier der Einband bloßes Zierstück, bei dem der Inhalt des Buches aufs höchste noch die große europäische Zweiteilung weltlich-geistlich anklingen läßt,

so setzt im XIX. Jahrhundert eine neue, die wirkliche Sachbewegung ein, eingeleitet zunächst durch den immer mehr um sich greifenden Verlegerband mit der wirtschaftlich sich ergebenden Notwendigkeit aus Schaufensterrücksichten den Inhalt des Buches durch die Rücken- und Deckenbehandlung bereits ahnen zu lassen. Wieviel Geschmacklosigkeit durch übermäßige, den Einbandcharakter zerreißende Bebilderung zumal unter der nunmehr fossil gewordenen, Prachtwerk genannten Schauerform europäischer Buchentartung um sich griff, ist nur zu bekannt, und manchem der Älteren von uns gruselt noch bei der Rückerinnerung. Dennoch bedeutete dieses „Durchschlagen" des Inhalts nach Außen an sich einen zweifellosen Fortschritt, eine Vertiefung der Ausstattungsmöglichkeiten und vor allem die feste innere, seelische Verbindung von Buchinhalt und Buchband. Die feste Buchhülle ist damit, ohne irgendeine ihrer bisherigen Eigenschaften einzubüßen, zur symbolischen Spiegelung dessen geworden, was Leser, Blätterer oder Betrachter zu erwarten hat. Ein Buch der Forschung, ein spannender Roman, Stücke also zur langsamen Lektüre oder zum Durchfliegen, innerlich gesonderten Wesens zwar, aber doch beide zur fortlaufenden Gesamtaufnahme von Anfang bis Ende bestimmt, müssen sich von außen anders, ruhiger, breiter, ebenmäßiger dokumentieren wie eine Anthologie, die man da und dort aufschlägt, stückweise in sich nimmt, oder ein Bilderwerk, bei dem das Auge über die Seiten gleitet, am Scheine sich genügt. Alles das aber kann auf die verschiedenste Weise erreicht werden: durch direkten Bildhinweis auf den Inhalt und seiner Behandlungsweise, durch dekorative Einflechtung führender Motive, oder am schönsten und freiesten, indem durch Schriftverteilung, Liniatur, Färbung ein dem Inhalt und seinem Stilcharakter entsprechendes Wesensgefühl erzeugt wird. Dieser heutigen, der sprechendsten aller Einbandweisen stehen alle Wege offen. Sie kann aus dem Einband machen was Moment und Zweck, Luxus oder Einfachheit verlangen, sie kann — wie oft geschieht dies — verschiedene Lösungen finden für die verschiedenen Kostbarkeitsgrade desselben Werkes, die, im Grundmotiv einig, das Thema liebenswürdig variieren. Auch sie kann Epidermis werden oder bloße Gewandung, sie kann architektonische Pforte sein oder musikalische Einführung, „Aufforderung zum Tanz", sie kann ahnen lassen oder marktschreierisch anpreisen, kann heiliger Schrein sein und Boudoir. Nur eins kann sie nicht mehr sein: Zufall, bloße Hülse. Heute will der Leser wissen (ob auch nur unbewußt), was in dem Buch ist, das sich ihm präsentiert, will gewissermaßen ergriffen werden von dem, was er ergreift. Heute ist der Einband ein bedeutsamer spezifischer Teil des Buchganzen, die ausgeglichene, abgewogene Form seines Ethos. Einbandgestalter sein heißt heute sich tief versenken können und dennoch darüberstehen, heißt verstehen und übertragen. Die Aufgabe des Einbandkünstlers ist vielfältig, frei und streng geregelt zugleich.

HEUTIGES BUCHBINDEN IN ENGLAND

VON DOUGLAS COCKERELL, LETCHWORTH, ENGLAND

MIT dem Binden befaßt sich nur ein Zweig der Gruppe von Gewerben, welche sich darein teilen, ein Buch gebrauchsfertig zu machen. Papierfabrikanten, Drucker, Buchbinder und eine ganze Schar von Hilfsgewerben, welche für die nötigen Materialien, Maschinen und Hilfsmittel sorgen, tragen sämtlich ihr Teil zur Buchherstellung bei. Die Folge ist, daß all diese Gewerbezweige, soll ein befriedigendes Ergebnis erzielt werden, nach gemeinsamen Gesichtspunkten auf der Grundlage gegenseitigen Verständnisses arbeiten müssen und daß die Forderungen und Grenzen jedes Zweiges in der Buchherstellung schon beachtet werden müssen, wenn an die Herstellung eines Buches gegangen wird. Zu oft denkt der Drucker an nichts anderes als an den Eindruck der Type auf dem Bogen, wie er die Presse verläßt, wählt ein für die Größe der Seite zu dickes oder ein so schwaches Papier, daß es vom Heftfaden nicht sicher gehalten wird; oder es kommt vor, daß zwar das Papier für den Letternsatz mit Bedacht gewählt und der Druck so eingerichtet ist, daß die Bogen zu Lagen entsprechender Größe gefaltet werden können, daß aber der Drucker der einzufügenden Tafeln besonders dickes Papier haben will und die Tafeln ungleichmäßig im Buch angeordnet sind und so einen Teil ungebührlich auftreiben. Ein Übriges kann der Buchbinder noch tun durch sorgloses Falten, unangebrachtes Pressen oder durch Beschneiden ohne Rücksicht auf das Verhältnis von Satzspiegel und Rändern auf den Seiten, das der Drucker vielleicht mit viel Mühe angeordnet hat.

Daraus ist ersichtlich, daß der Drucker die Forderungen des Buchbinders verstehen und in Anschlag bringen muß, wie auch der Binder die Grundsätze des Druckers kennen und achten muß.

Die meisten Bücher werden heute ganz mit maschineller Hilfe gedruckt; wenn man in einem Teil des Buchgewerbes sich der Maschine bedient, ist es aber nur logisch, daß man es auch für die Vollendung des Buches durch das Einbinden tut. Im inglischen Sprachgebiet ist es denn auch ganz allgemeiner Brauch, Bücher von einiger Bedeutung in Originalleinenbänden herauszubringen, die meist ganz mit Maschine hergestellt sind.

In England und im englischen Sprachgebiet überhaupt zerfällt das Bucheinbandgewerbe in zwei gänzlich verschiedene Hauptgruppen: Die für Verleger oder Drucker arbeitenden Großbuchbindereien, welche ganze Auflagen eines Buches in Leinen, meist ganz mit Maschine binden, und in einzelne Buchbindermeister, welche die Kunst ihrer Hand in ausgedehntem Maße einzelnen Werken zukommen lassen. Die Bibliotheksbuchbinder, denen die Sorge um die Widerstandsfähigkeit der starkem Gebrauch ausgesetzten Bücher in öffentlichen Bibliotheken obliegt,

nehmen eine Zwischenstellung zwischen diesen beiden ein, während die Spezialbuchbinder für Geschäftsbücher und Rechnungsbelege mehr ein Sondergewerbe bilden, das sich mit dem Binden von Haupt- und anderen Büchern des Geschäftslebens befaßt.

Weil nun nahezu alle einigermaßen bedeutenden Werke in Originalleinenbänden ausgegeben werden, ist die Herstellung von Liebhaberbänden für private Auftraggeber in England weit nicht so allgemein wie auf dem Kontinent, wo die meisten Werke noch geheftet herausgegeben werden; daher ist die Werkstattbuchbinderei in England ein verhältnismäßig schwaches Gewerbe, das sich hauptsächlich auf das Binden von Zeitschriften und Neubinden wertvoller Werke beschränkt.

Der kunstgerechte Einband, d. h. der mit bestem handwerklichen Können unter Verwendung besten Materials hergestellte Einband, ist in England hochentwickelt und hat kürzlich einen beachtenswerten Anstoß erhalten durch den Ruf nach reichgeschmückten Einbänden für die zahlreichen Kriegsgedenkbücher mit den Namen der Gefallenen. Diese meist auf Pergament geschriebenen und oft verschwenderisch ausgemalten Bücher sind größtenteils in Kirchen oder an anderen öffentlichen Stellen niedergelegt und können verständlicherweise reichen Deckenschmuck aufweisen. Andere Einbände mit viel Schmuck finden sich auf Büchern für feierliche Zwecke; die liturgischen Bücher in den Kirchen zum Beispiel und Widmungsbücher. Neben diesen Büchern für öffentlichen oder damit verwandten Gebrauch gibt es aber noch eine Anzahl Bücherliebhaber, denen daran gelegen ist, ihre Lieblingsschriftsteller in Vorzugsausgaben in künstlerischen Einbänden zu besitzen.

Ein guter Einband muß folgende Hauptforderungen erfüllen:

1. Alle Blätter des Buches sollen gleichmäßig stark sein, alle Tafeln und Einzelblätter an Fälze gehängt, damit immer zwei gegenüberliegende Seiten richtig bis zum Rücken geöffnet werden können.

2. Die Lagen gehören auf biegsame Schnüre oder Bänder geheftet, deren Enden fest an starken Deckeln befestigt sein sollten.

3. Der Rücken der Lagen muß mit biegsamem Material (z. B. Leder) überklebt sein, wodurch sie zusammengehalten werden, ohne daß das Öffnen des Buches erschwert wird. Aus dem allgemeinen Rahmen fallende Werke erheischen auch besondere buchbinderische Behandlung; viele Einbände weisen außerdem noch Schmuck auf, sei es durch verfeinerte Tecknik, sei es durch künstlerisches Ornament; allgemein gesprochen gelten jedoch für den Durchschnitt die drei erwähnten Regeln.

Wie man es auch nimmt, theoretisch ist der Einband zunächst ein Schutz für das Buch, der den Gebrauch ermöglicht; den Rücken so zu versteifen, daß er seine Form nicht ändern kann, wenn das Buch geöffnet wird, ist ein Verbrechen gegen

die Grundgesetze des Einbandes zugunsten des äußeren Scheines. Man verwendet Leder für Bucheinbände, weil es stark und doch geschmeidig ist und sich in feuchtem Zustand formen läßt. Eine gewisse Weichheit und Rundung an den Ecken ist einem lederbezogenen Gegenstand eigen; wer aber das Leder so dünn schneidet, daß die Kanten ungebührlich scharf und eckig sind, und die Gelenke ungebührlich weich, der begeht wiederum ein Verbrechen gegen die Grundlagen des Handwerks aus dem falschen Wunsch nach äußerster schablonenhafter Exaktheit.

Golddruck ist die weitaus am meisten gebräuchliche und charakteristische Art des Schmuckes von Lederbänden. Man kann entweder, wenn man Blindpressung erzielen will, heiße Stempel auf das Leder pressen; oder man preßt die Stempel auf untergelegtes Blattgold, so daß Golddruck entsteht. Oft kann man auch Blind- und Golddruck mit guter Wirkung zusammen verwenden. Am wirkungsvollsten ist der Golddruck, wenn dem Entwurf die Stempel selbst zugrunde liegen; die Kunst besteht in der Anordnung. Je einfacher die Stempel als solche, desto größer die Freiheit des Entwurfes. Man kann mit Gold auch Bleistift- oder Federentwürfe ausführen, aber selten ist der Erfolg dann ganz befriedigend, wenn nicht der Künstler die Gesetze und Grenzen des Golddruckes genau kennt und beachtet.

Treffliche Beispiele kunstgerechter Einbände als Vorbilder zu betrachten ist gut und notwendig; aber man soll sie nicht nachahmen. Der Entwurf ist Sache der freien Erfindung, nicht der Nachahmung, und der Künstler, der den Einbandschmuck entwirft, sollte ebensoviel Ursprünglichkeit aufweisen, wie wir sie vom Schriftsteller erwarten. Jeder, der einen guten Stil schreiben will, wird sich mit vorbildlichen Werken der Literatur beschäftigen; aber wenn man von ihm auch nicht erwartet, daß er eine neue Grammatik erfindet, so erwartet man doch, daß er seine eigenen Gedanken mit eigenen Worten ausdrückt ohne die festen Regeln der Stilistik zu verletzen. In gleicher Weise soll der entwerfende Künstler seine Erfindungsgabe beweisen und sich bei seiner Arbeit auf einem ähnlich umgrenzten Gebiet leiten lassen von Tradition und Geschmack.

DIE SCHRIFT
IM ARBEITSBEREICH DES BUCHBINDERS
ALS ORNAMENTALES MITTEL

VON OTTO DORFNER, WEIMAR

DIE uns überlieferten Buchstabenformen stammen von der römischen Kapitalschrift her und sind uns hauptsächlich durch die Schriftschreiber früherer Jahrhunderte überliefert worden. Die römischen Kapitalbuchstaben, die in ihrer überaus kultivierten und monumentalen Form durch den Gebrauch des Meißels als Werkzeug entstanden und die fraglos von der damaligen Handschrift mit beeinflußt wurden, erreichen ihre Vollständigkeit schon vor etwa zweitausend Jahren. Die Schreibschrift, ausgeübt von berufsmäßigen Schreibern, entstand durch genaues Schreiben der römischen Kapitalschrift, sie bildete die Handschrift der Berufsschreiber, die damit Gesetze und Verordnungen der Herrschenden aufschrieben und vervielfältigten oder Manuskripte literarischen Inhaltes herstellten. Durch den allgemeinen und fortlaufenden Gebrauch der römischen Kapitalschrift als Schreibschrift, wie auch durch die Zunahme an Schreibarbeit und der damit nötig gewordenen rascheren Ausführung der Schriftstücke, entstand die Kursivschrift jener Zeit, die sich aus den mit einer gewissen Flüchtigkeit geschriebenen römischen Kapitalbuchstaben heraus entwickelte. Sie führte im IV. Jahrhundert nach Christi zur römischen Unzialschrift, einer Schriftart, welcher klare runde Federformen zugrunde liegen, durch entsprechende Führung der Rohr- oder Kielfedern sich ergebend.

Im VIII. und IX. Jahrhundert wandelte sich die Schrift zu einer mehr spitzen Form, der Halbunziale, die gleichfalls durch bestimmte Haltung der Schreibfeder erzielt wurde, um sich nach und nach zur Karolingerschrift weiter zu entwickeln.

Recht einflußreich auf die Schreibschrift und ihre Gestaltung wurde die Zeit Karls des Großen. Sie brachte durch das Wiederaufblühen der Wissenschaft eine Reform der Handschrift, in welcher die Werke der Wissenschaft und der Literatur bekanntgemacht wurden.

Die Klöster ließen sich die Pflege der Schrift angelegen sein, sie errichteten Schreibschulen, in welchen Schreiber, meist Mönche, ausgebildet wurden und brachten als Erfolg die karolingische Minuskel, jene Schriftart, die sich bald durch alle europäischen Länder verbreitete, deren Einfluß gerade bei unserer heutigen Handschrift noch wesentlich zu spüren ist. Durch schärferes Abbiegen der Rundungen, sowie durch engere Reihung der Buchstaben nimmt die Schrift dann im X. bis XII. Jahrhundert schon einen gewissen gotischen Charakter an, um sich dann später mehr und mehr zur eckigen Form, der streng gotischen, aus-

zuwachsen. Die einfache Handhabung der schräg geschnittenen Feder, das seitliche Zusammenpressen der Buchstaben, ergab eine willkommene Raum- und Zeitersparnis bei der Herstellung geschriebener Bücher. Während man im nördlichen Europa die Buchstaben ständig enger und eckiger gestaltete, behielten die romanischen Länder eine ihrem Volkscharakter mehr entsprechende Schrift runderer Formen bei.

Um die Zeit der Renaissance übten die Schreiber ihre Hand nach den herrlichen Vorbildern; aus den lateinischen Buchstaben entstand nach und nach die Kursive. Die ornamentalen Buchstaben, aus den geschriebenen Formen sich entwickelnd, erhielten eine reiche und große Ausgestaltung; sie wurden vielfach verziert und als markanter Anfang der Buchtexte oder als Kapitel- und Versanfänge in vielseitiger Formgebung als Initialen benutzt. Mit ihnen wurde die eigentliche Buchmalerei in ihren Anfängen eingeleitet, die uns später so herrliche Dokumente edler Buchkunst erstehen ließ, deren hochentwickelter kultivierter Ausdruck uns heute noch in Erregung versetzt, indem er uns eine Welt auftut, deren Formenschatz in Schrift und Ornament, in Feinheit der Linie und Farbe begeistert.

Die Erfindung der Buchdruckerkunst, bzw. des Gusses der Lettern, um die Mitte des XV. Jahrhunderts durch Gutenberg, brachte eine katastrophale Erschütterung des Schreibwesens und der Buchmalerei, die sich nicht nur auf die einzelnen Buchstabenformen, sondern auf das gesamte Gebiet der Buchherstellung umgestaltend auswirkte. Obgleich den ersten Druckern die Schrift des handgeschriebenen Buches als Vorlage diente, so wurde doch die Form der Schriftzeichen durch die technische Herstellung und Vervielfältigung der Letter beeinflußt und nach und nach immer mehr, gegenüber der früheren Handschrift, verändert. Das Werkzeug des Schriftschneiders, der Stichel, verursachte eine wesentliche Entfernung der Druckschrift von den Federformen der Handschrift, weil mit seiner Hilfe die haardünnen Liniengebilde entstanden, welche mit dem Schreibwerkzeug der Feder zu erreichen nicht möglich waren.

Nachdem nun die Letter durch den Buchdruck Vermittlerin und Vervielfältigerin der religiösen, wissenschaftlichen und geistigen Aktivität jener Zeit, die sich im gedruckten Wort realisierte, geworden war, und somit eine Anzahl Druckwerke hervorbrachte, entstand die Notwendigkeit, diese durch Einbände zusammenzuhalten und zu schützen.

Aus dieser Notwendigkeit erwuchs, neben dem Buchdrucker, nach und nach der Einband-Handwerker, dessen Aufgabe es war, die mit der Letter gedruckten Werke zu Bücher zu vereinen. Bei der wahrscheinlich engen Zusammenarbeit aller zu dieser und der nachfolgenden Zeit am Buch Tätigen war die Berührung mit der Letter für alle aufs engste gegeben, was den Einbinder von vornherein mit dieser vertraut gemacht hat.

Wenn nun das frühe Mittelalter die Schrift als solche beim Bucheinband selten

angewandt hat, so lag das sicherlich daran, weil man bei den verhältnismäßig wenigen vorhandenen Büchern, eine äußere Kenntlichmachung durch Schrift nicht für nötig hielt und wahrscheinlich auch weil man andere, günstiger erscheinende Schmuckmittel im Handstempel und in der Rolle zu besitzen glaubte, welche den in der Schrift ruhenden dekorativen Formenreichtum zu übertönen schien. Bis zum XVII. Jahrhundert weisen die Deckel der Einbände wohl ab und zu Schriftzeichen oder Jahreszahlen ins Leder eingeprägt auf, lassen aber die Buchrücken oft ohne Beschriftung. Erst im XVIII. Jahrhundert findet sich die Type als Buchtitel häufiger auf den Rücken der Einbände verwertet, freilich vorwiegend als Angabe des Inhalts der Druckwerke und wohl kaum als wichtiger dekorativer Faktor. Man begnügt sich mit der einfachen Satzanordnung des Titels als Kennbarmachung des Werkinhaltes. Erst durch die allgemeine Steigerung der Buchproduktion in der zweiten Hälfte des XVIII. und im XIX. Jahrhundert hat es sich dann als notwendig erwiesen, alle Bücher mit Rückentiteln äußerlich zu kennzeichnen.

Damit war dem Einbinder mehr und mehr die Pflicht geworden, sich mit der Letter eingehend zu befassen und mit ihren Eigenschaften sich vertraut zu machen.

Mit welch starkem Raum- und Formgefühl man sich dieser Pflicht unterzogen hat, davon zeugen all die prächtigen alten Einbände, die auf uns überkommen sind, mit ihren klar und übersichtlich angeordneten Schrifttiteln in Gold- oder in Blinddruck. Dieses Raum- und Formgefühl war dem Handwerker früherer Zeiten sozusagen angeboren. Wir erkennen dies nicht nur an den Arbeiten der Einbandhandwerker, sondern auch an denjenigen anderer Handwerker, selbst an den einfachsten Gegenständen, wenn wir ihre Proportionen betrachten und näher untersuchen.

Und dieses Raum- und Formgefühl muß auch der Einbinder unserer Zeit wieder finden, um die Proportionen seiner Werkstücke und was an dieser Stelle besonders interessiert, den Satz des Seiten- und Rückentitels nach formalen Gesichtspunkten gestalten zu können. Die Schrift muß dem Einbinder Element sein, er kann ohne sie keine Einbände schaffen, er bedarf ihrer in den verschiedensten Formen. Schrift ist uns nicht nur das, was sie für die Menschen im allgemeinen und in erster Linie ist, ein Verständigungs- und Mitteilungsmittel, sie muß uns darüber hinaus vielmehr sein, nämlich ein lebendiges, starkes und ornamentales Ausdrucksmittel, mit dem ohne umfangreichem Vorstudium nicht umgegangen werden sollte. In der Schrift ist uns ein Mittel an die Hand gegeben, das neben seinem Zweck als Sprachzeichen, ein außerordentlich vielfältiges Formengut darstellt und das, so alt wie es ist, so häufig von den Menschen abgewandelt wurde. Freilich nur abgewandelt, nicht neu geformt, denn die Grundform liegt seit Jahrhunderten fest, eine Neuformung ist uns bis jetzt nicht gelungen. Innerhalb dieser Abwandlung sind jedoch die Gestaltungsmöglichkeiten auf dem Gebiete der

Schrift fast unerschöpflich, es bleibt trotz der bestehenden Urform ein reicher Spielraum für formale Charakterisierungen.

Der Duktus einer Schrift prägt sich einerseits durch Wiederholungen gewisser Eigenheiten in der Formung der einzelnen Buchstaben, andererseits durch die enge oder weitere Reihung oder durch die Proportionsverhältnisse der Buchstaben untereinander aus. Er kann sich auch mit ergeben aus der Stärke der Schriftzeichen und nicht minder auch aus dem Rhythmus des im Schriftkörper erscheinenden Helldunkels. Die Wirkung einer Schrift ist nicht allein von der positiven Form der Buchstaben, sondern fast in gleicher Weise von den zwischen den Buchstaben als Negativ sich ergebenden Räumen und Flächen abhängig. Eine Druckzeile oder ein Satzbild, die beides nicht in Einklang bringt, ist holperig, ähnlich einem Gedicht, dessen Versmaß nicht in Ordnung ist. Auch der lineare Schwung der Buchstabenformen macht die Schrift noch lange nicht vollendet, zur Vollendung ist das schöpferische Finden guter Proportionen im Schriftkörper und seine gesetzmäßige Ausbalancierung nach geometrischen und optischen Grundsätzen erforderlich. Ist diese Ausbalancierung gegeben, so wird man von den vorhandenen edlen Formen erfüllt sein, ohne sofort zu wissen, wodurch die Schriftform so edel und abgeklärt auf den Menschen wirkt. Die Konstruktions-Grundelemente der Schrift sind der Kreis, das Quadrat und das Dreieck. Jedem, der mit Schrift umzugehen hat, wird es daher zum Vorteil gereichen, wenn er sich mit der geometrischen Konstruktion der Buchstabenformen eingehend beschäftigt. Zur Einführung in die Formgeheimnisse und zur Schaffung einer Type ist nichts so geeignet wie das Beherrschen der konstruktiven Elemente. Alle monumentalen und ornamentalen Kräfte, soweit sie einer Type innewohnen, werden bei dieser Arbeit lebendig, man spürt die Logik der Urform unserer Schriftzeichen und erkennt dabei das Gesetz ihrer Dynamik.

Beim Bucheinband und seiner Gestaltung bildet die Schrift einen wichtigen, nicht hinwegzudenkenden Faktor. Sei es der Buchrücken oder der Buchdeckel, immer wird die Schrift, zuerst als sinnaufschließendes und dann als dekoratives Mittel betrachtet, in das Gebiet der Gestaltung als gegebener Faktor mit einbezogen werden müssen. Der Einbinder sieht sich deshalb, von Beginn seiner Arbeit an, gewissen Bindungen gegenüber, er ist nie völlig frei, weil er Inhalt und Titel der Werke berücksichtigen muß. Nicht nur der Inhalt eines Buches kann auf die äußere Form des Einbandes beeinflussend wirken, sondern häufig auch der Titel in seiner Wortlänge oder -kürze. Streng genommen ist es schon bei Beginn der Bindearbeit notwendig, sich mit den durch den Schrifttitel gegebenen Bindungen zu befassen, um sich darüber klar zu sein, wo und wie der Titel angebracht werden soll, bzw. welcher Raum hierfür benötigt wird. Sofern es sich um die Rückenbeschriftung handelt, liegt der hierfür gegebene Raum in der jeweiligen Rückenbreite des Buches fest, man wird in den meisten Fällen, besonders aber bei Biblio-

theks- oder Reihenbänden, der bequemeren Lesbarkeit wegen, eine quer über den Rücken laufende Titelanordnung wählen, wobei es, auch bei Verwendung einer einfachen Satztype, durchaus möglich ist, gewisse typographische und dekorative Anordnungsmomente zu berücksichtigen. Es zeugt immer von Denkfaulheit des Ausführenden, wenn die Typen, so wie sie aus dem Setzkasten fließen, auf die Rücken gedruckt werden, ohne die Zeilen vorher auf die Raumverhältnisse des gesamten Rückens oder des Titelfeldes entsprechend abzustimmen. Leider sieht man nicht selten breite Buchrücken mit schmallaufenden Schriften bedruckt, so, daß der Schriftblock, wenn von einem solchen überhaupt die Rede sein kann, völlig fremd und verlassen im Raume steht, oder man sieht schmale Rücken mit breitlaufender Schrift in endlosen Worttrennungen bedruckt, welche die Lesbarkeit der getrennten Titel erschweren mitunter sogar in Frage stellen, zumal wenn sinnentstellende Wortkürzungen vorgenommen wurden. Wie angenehm wirkt dagegen ein nach typographischen Gesichtspunkten geordneter Titelsatz, welcher einzelne Zeilen, je nach Wichtigkeit der Textworte, durch Sperren oder durch Verwendung einer größeren Type betont und den gegebenen Raum gestaltend ausnützt. In Fällen, bei welchen an schmalen Buchrücken lange Titel, die bei der Queranordnung häufige Worttrennungen erfordern, nötig werden, wird man ohne Frage besser zum Längstitel greifen. In beiden Fällen, sowohl beim Quer- als auch beim Längstitel, ist aber, besonders bei einfachen oder Reihen-Einbänden, davon auszugehen, eine rasche und schnelle Lesbarkeit des Gesamttitels zu erzielen. Bei der eminent großen Wichtigkeit, die dem Titelsatz in der Buchbinderei fraglos zukommt, weil die Beschriftung dem Einband das eigentliche Gesicht gibt und weil diese gar oft die einzige dekorative Möglichkeit beim Einband darstellt, wäre zu wünschen, daß sich das Einbandhandwerk recht intensiv, viel mehr als bisher, mit dem Wesen der Schrifttypen und mit der aus ihnen herauswachsenden Vielgestaltigkeit beschäftigte. Dazu ist freilich ein entsprechend umfangreicher Vorrat an Vergoldeschriften in den Werkstätten Voraussetzung. Es reicht nicht aus, wenn nur eine deutsche oder eine lateinische Schrift in ein paar Graden vorhanden ist; wenngleich sich der Einbinder nicht so vielerlei Schrifttypen zulegen kann wie der Buchdrucker, der seine Schriften in weit stärkerem Maße benötigt, so muß doch immerhin der Vorrat so umfangreich sein, daß der Vergolder bei der Auswahl der Typen zum Buchtitel nicht fortdauernd auf Hemmungen stößt, sondern einigermaßen, unter Berücksichtigung der zum Textdruck der Bücher verwendeten Schriftarten, freizügig arbeiten kann. Bei der Anordnung der Rückentitel bieten sich vielseitige Möglichkeiten in der Gestaltung. In der Regel hat man drei verschiedene Gruppenwerte zu formen: 1. den Namen des Verfassers, 2. die Bezeichnung des Buchinhaltes, 3. die Band- oder Jahreszahl. Schon diese an sich ungleichen Werte führen zu einer Abwechslung im Schriftgut selbst. Der Verfasser wird seit Jahrhunderten in der Regel in kleinerer Type,

wie die Bezeichnung des Buchinhalts gesetzt. Es ist jedoch keineswegs nötig, diese Regel immer beizubehalten, man kann ebenso in umgekehrter Richtung verfahren, indem man den Verfasser in großer dominierender Type setzt und den Werkinhalt untergeordnet, bzw. in kleinerer Type gesetzt, behandelt. Diese Formung ist anzuraten bei Werken bekannter Autoren oder bei Klassikern, sie ergibt von selbst im einzelnen oder in der Reihe eine stark dekorative Wirkung und bringt eine gewisse Übersichtlichkeit in die Buchreihen. Die Bandzahl läßt sich gleichfalls, ohne besondere Aufwendungen, an irgendeiner dafür geeigneten Stelle auf dem Rücken entweder in kleiner oder aber in großer Form wirksam anbringen, sie kann je nach Gefühl untergebracht, braucht also keineswegs in herkömmlicher Weise eingefügt werden. Bei Werken bis zu drei Bänden Umfang läßt sich statt der arabischen oder römischen Zahlen die Bandzahlbezeichnung, in entsprechenden Ausnahmefällen, mit ein, zwei und drei Punkten, mit ebensoviel Sternchen oder einem ähnlichen Mittel kenntlich machen, jedenfalls wird auch darin eine Abwechslung gut tun und recht gute dekorative Resultate zeitigen. Übersichtlich und recht einprägsam läßt sich auch die Jahrzahl in die gesamte Titelei des Rückens einordnen, was besonders bei Zeitschriften und Jahrbüchern in Erscheinung treten wird. Daß dabei in formaler Hinsicht mit verhältnismäßig wenig Aufwand an Zeit und Mitteln gute Wirkungen erreicht werden, ist leicht festzustellen.

Im Vergleich mit anderen Handwerkszweigen, deren Gestaltungswille und Schmückungstrieb sich an vielerlei Körpern, wie an der Kugel, dem Kubus, dem Würfel usw. ausleben können, steht dem Einbandhandwerker stets nur die rechteckige Fläche des Buches als Schmuckbereich zur Verfügung. Seit Jahrhunderten ist die Buchform bei uns die gleiche geblieben, es hat sich bis heute, von schüchternen Versuchen abgesehen, niemand gewagt, eine neue Buchform zu finden. Ob es jemals möglich sein wird, auf eine wesentlich andere Form zu kommen, hängt nicht vom Einbinder, sondern von denjenigen ab, die das Buch vor ihm bearbeiten und als solches herstellen. Da der Einbinder den Gegenstand Buch in der Kette der Hersteller nur mitbearbeitet und zum fertigen Werkstück macht, ist er bei seiner Arbeit naturgemäß an eine Form gebunden, die ihm vom Autor durch den Inhalt, vom Buchdrucker durch die Ausstattung des Werkes vorgezeichnet ist. Wir haben uns deshalb, wie bisher so auch künftig innerhalb dieser Bindungen zu bewegen. Vielleicht bietet gerade diese harte Bindung jenen ungeheuren Anreiz des Willens, um zu einer formalen Freiheit der Mittel bei der Gestaltung des Handeinbandes zu kommen. In besonderem Maße ist hierfür der künstlerische Einband in Ganzleder oder in Pergament, oder in Verbindung beider Einbandstoffe geeignet, wenn, wie es hier die Aufgabe ist, von der dekorativen Verwertung der Schrift als Schmuckmittel in der Buchbinderei die Rede sein soll.

Neben der Satztype, mit welcher auch bei Ganzlederbänden bei einigem typo-

graphischen Sinn und guter Spationierung der Worte recht gute Resultate erzielt werden können, ist die Handstempeltype, deren jeder Buchstabe, ähnlich wie beim Handvergoldestempel, mit einem Holzgriff versehen ist, ein recht bewegliches, dankbares Werkzeug zur dekorativen Gestaltung der Einbände. Diese Handstempelalphabete, mit deren Herstellung in den verschiedensten Schriftarten, meist jedoch als Antiquaversalien, sich die deutschen Gravieranstalten schon seit Jahren befassen, sind wohl zuerst in England entstanden. Sie haben sich als Schriftwerkzeug dort am meisten durchgesetzt und sind wohl heute noch in jeder Werkstatt dort im Gebrauch. Mit ihnen werden die sogenannten geletterten Titel vergoldet, die uns von den englischen Einbänden her bekannt sind und die uns in ihrem durch die Unregelmäßigkeiten der Hand verursachten Buchstaben-Reihungstemperament Freude abgewinnen müssen, abgesehen von ihrer ausgeglichenen gepflegten Schönheit in der Satzanordnung. Durch das Lettern der Titel und der damit verbundenen Betonung der Idee, den Titel als ornamentales Mittel zu verwerten, ergibt sich ganz intuitiv eine größere Freiheit in der formalen Aufteilung der äußeren Buchflächen in Verbindung mit Schrift. Selbst wenn sie oft nur gefühlsmäßig und nicht tatsächlich bestehen sollte, so ist gerade diese Freiheit wichtig, weil aus ihr ein selbständiger Gestaltungswille erwächst, der allein lebendig formen kann, alle Bindungen überwindend.

In vergoldetechnischer Hinsicht ist diese Handstempeltype als günstig verwertbar zu bezeichnen, sie läßt trotz des notwendigen Einzeldruckes der Buchstaben ein rasches und sicheres Arbeiten zu, allerdings ist einige Übung in der Handhabung dieser Werkzeuge Voraussetzung. Neben den Satz- und Stempeltypen steht dem Einbinder ein reiches Material an Rollen-, Bogen- und Liniensätzen zur Herstellung von Schrift in Handvergoldung oder in Blinddruck zur Verfügung. An sich starr und unscheinbar, lassen diese Werkzeuge, bei geübter Handhabung, doch die allergrößte Freiheit für eine dekorative Auswertung, sie werden in der Hand des Vergolders ein außerordentlich lebendiges Gestaltungsmittel, das vielseitig und abwechslungsvoll zu gebrauchen ist. Wenn der Vergolder neben seiner technischen Fertigkeit noch künstlerische Qualitäten beim Entwerfen der Schrift zu entwickeln in der Lage ist, werden ihm diese Bogen- und Liniensätze nicht nur Werkzeuge, sondern überwiegend das sein, was dem Maler der Pinsel, dem Bildhauer der Meißel, dem Radierer der Stichel ist, dagegen werden sie für Entwerfer, denen die technischen Geheimnisse und die Anwendungsmöglichkeiten dieser Werkzeuge nicht genügend bekannt, oder gar unbekannt sind, arge Hemmungen für ihre künstlerische Aktivität auf dem Gebiet der Dekoration des Handeinbandes mit sich bringen. Wie bei aller Werkarbeit, so auch beim Handeinband und seiner äußeren Gestaltung, wird das restlose Ausschöpfen der verschiedensten Techniken mittels der Handwerkszeuge letzten Endes nur dem schöpferisch begabten, dem geistig beweglichen Handwerker vorbehalten bleiben.

Wenn ein Ganzleder- oder ein Pergamenteinband äußerlich geschmückt werden soll, wird sich der Gestaltende, heute so wie früher, zu überlegen haben, mit welchen Mitteln er dies tun will. Es entsteht die Frage nicht nur für sich allein, sie entsteht im Zusammenhang mit dem Inhalt des Werkes, im Zusammenhang mit der Farbe und dem Charakter der Einbandmaterien und im Zusammenhang mit dem beabsichtigten formalen Ausdruck des Ganzen. Man wird in fast allen Fällen versuchen, dem Inhalt des betreffenden Werkes so nahe wie möglich zu kommen, ihn stark zu charakterisieren oder ihn in irgendeiner Art aus der Verzierung herausklingen zu lassen. Da dies aus dem Formgefühl der heutigen Zeit heraus mit Ornament, wie wir es aus den letzten 25 Jahren kennen, schwer zu erreichen ist, so tritt der Titel des Werkes ganz von selbst vor uns und fordert Verwertung in irgendeiner Form. Was liegt da näher, als sich mit ihm zu befassen, ihm neue Werte abzugewinnen, ihn durch künstlerische Formgebung den Zwecken der äußeren Buchbezeichnung und Schmückung dienstbar zu machen. Die neue Sachlichkeit, mit der man sich so viel herumgerauft, die so heiß umstritten und doch so viel Gutes erwirkt hat, ist den wenigen Leuten, zur Durchsetzung ihrer Idee Mitkämpfer geworden, und hat die Schriftgestaltung für den Einband in den Vordergrund gerückt.

Die formale Bedeutung der Schrift für die äußere Gestaltung des Einbandes ist auf der ganzen Linie erkannt, der Überzeugungsgedanke ihres in jeder Hinsicht großen Wertes und damit ihrer allgemeinen Verwertung, marschiert. Wir sehen dies deutlich in allen graphischen Berufen, wir sehen dies, was hier besonders interessiert, da und dort und überall bei Abbildungen von Bucheinbänden, wie man sich mit Schrift, als hauptsächlichstem Mittel des neuzeitlichen Einbanddekors, beschäftigt. Häufig ist es die Satz- und die Handstempeltype, mit der fleißig und beweglich hantiert wird, weitaus vorwiegend ist es aber die frei entworfene Schrift, wie sie aus dem Werkzeug der Bogen- und Liniensätze verschiedener Strichstärken, fließt. Diese Schriften erhalten durch die Bogen- und Linienwerkzeuge einen linearen Ausdruck, der dem neuzeitlichen Formengut in jeder Weise verwandt wird, sofern ihre Schöpfer dies wollen und je nach ihrer Bejahung der heutigen Formsprache; gleichwohl ist es aber durchaus möglich, mit den gleichen Werkzeugen Schriftzeichen und Titelzeilen zu schaffen, deren Ausdruck die mittelalterliche Zeitform betont, wenn ihr Duktus vom Entwerfer gesucht und gefunden wird. Diese Tatsache dürfte deutlich illustrieren, ein wie außerordentlich unpersönliches, alle lineare Freiheit in sich tragendes Vergoldewerkzeug diese Linien- und Bogensätze sind und immer bleiben werden.

Die Gestaltung von Schrift dekorativer Art bietet in allen ihren Teilen jene großen Reize, die wir aus den ornamentalen Zeitepochen der großen Stile, an dem kultivierten Fluß der Linie jener Zeiten, an dem Rhythmus ihrer Bewegung in Sonderheit verspüren. Das Formengut der Buchstaben ist so vielseitig, so abgeklärt

und fein ausgewogen, wie wir es in dieser Vollendung selten auf einem anderen Gebiete kennen; eine Auseinandersetzung mit diesem Formengut ist darum für die Einbandschaffenden von größter Wichtigkeit.

Bei dieser Auseinandersetzung stoßen wir auf das Quadrat, auf den Kreis, auf das Rechteck und das Dreieck, ferner auf senkrechte, wagrechte, diagonale, kreisende, ovale, sich windende, fließende, anschließende, abschneidende, parallele, geometrische und optische Linien- und Formgebilde, deren Geheimnisse, deren Verhältnisse und Wirkungen zu und gegeneinander uns intensiv beschäftigen und fesseln werden. Wir werden im ganzen Umfang verstehen lernen was Schrift ist, welche konstruktive Formel sie erschließt, welch' hohe Vollkommenheit sie in sich tragen kann und mit welcher Umsicht der am Einband Tätige mit diesem Kulturgut umgehen sollte.

Das Verhältnis der einzelnen Buchstaben in ihrer Höhe zur Breite und in ihrer geometrisch optischen Größenwirkung zueinander ist sehr verschieden. Runde Buchstaben, wie das O, das G und das C erscheinen bei genau gleicher geometrischer Höhe stets niedriger, wie solche Buchstaben mit senkrechten und wagrechten Formen wie zum Beispiel das N oder das E. Daraus ergibt sich die Notwendigkeit, die runden Buchstaben geometrisch höher zu gestalten wie die anderen. In ihrer Breitenwirkung ist es dagegen umgekehrt, ein Buchstabe mit senkrechten und wagrechten Linien wie z. B. das E würde bei gleicher geometrischer Breite stets viel breiter erscheinen, wie die runden Buchstaben. Daraus ergibt sich die entgegengesetzte Notwendigkeit wie oben. Die Buchstabenhöhe und die Buchstabenbreiten werden demnach weder nach geometrischen Grundsätzen noch nach optischen Grundsätzen allein, sondern unter Berücksichtigung der beiderseitigen Wechselwirkungen bestimmt.

Das Entwerfen einer Schrift für einen Bucheinband unter Benutzung von Linien- und Bogensätzen könnte unter Umständen wohl auch ganz frei, ohne jegliche Bindung an gewisse Gleichheiten in der Schrifthöhe und -breite zustande kommen, immerhin bliebe dies eine recht schwierige Aufgabe, deren Lösung einer rein ästhetischen Auswertung der Schriftformen vorbehalten bleiben, deren Gelingen aber von vornherein recht fraglich erscheinen müßte.

Ebenmäßigkeit, kultivierte Körper- und Linienformen, leichte Lesbarkeit werden ewig die Voraussetzungen zu einer vollendeten Schrift bilden, über die sich kein künstlerisch Schaffender ungestraft hinwegsetzen kann.

DIE HANDVERGOLDUNG

VON HANS DANNHORN, LEIPZIG

DER in der Fachwelt gebräuchliche Ausdruck „Handvergoldung" drückt nicht allgemeinverständlich aus, daß darunter die Ziertechnik des Buchbinders verstanden wird, die alle anderen an Wirkung und Ansehen überragt. Handvergoldung wird im Unterschiede zur „Preßvergoldung" nicht wie diese mit einer gravierten Metallplatte mit einmaligem Maschinendruck, sondern mit verschiedenen Werkzeugen mit der Hand ausgeführt. Die lineare oder ornamentale Verzierung eines *einzelnen* Bucheinbandes wird durch die Handvergoldung erzeugt, nicht etwa eine Blattgoldauflage auf einen beliebigen Gegenstand.

Der Vorgänger der Handvergoldung war der Blindstrich, der Blinddruck. Die stumpfere Wirkung desselben wird heute noch geschätzt und oft mit der Handvergoldung kombiniert zur Dekoration des Einbandes benutzt. Die aus dem Orient überkommene Technik des Golddruckes brachte uns die Möglichkeit einer äußerlich reicheren und festlicheren Ausstattung des kostbaren Buches. Darauf beruht, daß sich diese Ziertechnik in Jahrhunderten in allen kultivierten Ländern unverdränglich eingebürgert, und denkbar schlimme Zeiten überdauert hat. Ehrgeiz und Idealismus bewegte schon die älteren Meister dazu, diese Zierkunst zu pflegen und ihre Kenntnisse traditionell auf ihre Nachkommen zu überliefern. Später wurde diese Technik hauptsächlich durch dafür eingerichtete Schulen auf eine große Anzahl jüngerer Fachleute übertragen.

Weil seit alter Zeit die Handvergoldetechnik als ein Prüfstein des Könnens, als Krönung einer guten Gesamtleistung gilt, ist das lobenswerte gegenwärtige Streben nach Erlernung und Beherrschung dieser Edeltechnik, trotz aller entgegenstehenden Schwierigkeiten, wohlverständlich. Es kann daraus geschlossen werden, daß diese Technik nie aussterben wird. Sie ist wegen ihrer schmückenden Eigenschaften zur dienenden Begleiterin des kultivierten Buches geworden. Deshalb darf sie nicht um ihrer selbst willen anmaßend auftreten, darf nicht protzen; aufgehen muß sie im Objekte. In diesem Sinne angewendet wird die zeitgemäße Frage, ob ein Gegenstand nur eine formenschöne, zweckmäßige, ornamentlose Behandlung erfahren soll — im übrigen ein schwerlösliches Problem beim Bucheinbande — oder ob in unserem Falle puritanisch oder phantasievoller verziert werden soll und darf, für den Buchbinder keine allzu große Bedeutung gewinnen.

Eine wertvolle Handvergoldung setzt elementar von ihrem Schöpfer mehrerlei voraus. Erstlich das Geschmacks- und diesem gleich das künstlerische Vermögen, ferner gute Bildung und abgerundetes Wissen. Durch da oder dort abzuleitende Mängel verliert oft die sonst mühe- und liebevolle Arbeit ihren dauernden Schönheitswert. —

Wenn ich mich an dieser Stelle über die Handvergoldung eingehend äußere, so

geschieht das nicht, um dem Kunstbuchbinder Neues zu sagen, sondern in der Absicht, dem Bücherfreund, dem Bibliothekar usw. im Umriß einen brauchbaren Maßstab zur Beurteilung dieser Ziertechnik zu geben. Aus dieser Abhandlung möchte ersichtlich werden, mit welchem Aufwand und mit welchen Mitteln die Handvergoldung entsteht. Der Interessent wird dadurch besser zu beurteilen vermögen, ob Hand- oder Maschinenvergoldung vorliegt, ob erstere wirtschaftlich und künstlerisch am tauglichen Objekt angewandt, oder gar an geringwertigem Einbandmateriale verschwendet ist. Vertraut mit dem komplizierten Werdegang der Handvergoldung, wird der sachlich belehrte Beurteiler werten können, ob der „Entwurf" einer werkzeuggerechten Ausführung entspricht oder widerspricht, d. h. ob derselbe die letztere erleichterte, zeitsparend oder nur zeitraubend, gekünstelt, also unsachlich wiedergegeben werden konnte. Eine beabsichtigte Wirkung, ein Motiv, kann von dem befähigten Selbstentwerfer, dem scharfen Kenner seiner Technik, meist sachlich einfacher und leichter erzielt werden als von dem Nur-Entwerfer, der oft die Technik nicht genügend kennt, die sich ergebenden Schwierigkeiten nicht abzuschätzen vermag und so der Technik zuviel zumutet. Ein werkzeuggerechter Entwurf braucht aber keineswegs, weder im Detail noch im Ganzen, deshalb stupid und langweilig zu wirken, weil die Grenzen der Technik beachtet sind.

Als Unterscheidungsmerkmal zwischen Hand- und Preßvergoldung kann angegeben werden, daß die letztere stets ein flächig wirkendes, eintönig spiegelndes Bild zeigt. Sind einzelne bewegte Linien und mit ihr verlaufende Formen an- und abschwellend, von nicht gleichbleibender Stärke also, so hat man Preßvergoldung vor sich. Leider wird aber der stets etwas abstraktere Stil der Handvergoldung durch Preßvergoldung, bewußt oder unbewußt, nachgeahmt, so daß dann Täuschungen nicht ausgeschlossen sind. Indessen das eintönige Spiegelbild bei der Preßvergoldung bleibt. Unschwer aber ist stets festzustellen, ob ein vielfacher, nie ganz gleichmäßiger Einzeldruck mit verschiedenartigen Werkzeugen stattgefunden hat. Dieser bedingte Einzeldruck ergibt eben das charakteristische, reizvoll spielende typische Bild der Handvergoldung. Selbst die gesuchteste und ziemlich marottenhaft geübte Über-Exaktheit der Handvergolder unserer Zeit, wird diesen typischen Charakter einer Handvergoldung — Gott sei Dank — nie gänzlich verwischen können. Vergegenwärtige man sich nur immer die stets freihändige Führung aller Vergoldewerkzeuge, so werden die kleinen, ganz natürlich sich ergebenden Unregelmäßigkeiten im Druck usw. den Charakter der Handarbeit nur wahren, den Wert der Arbeit aber nicht vermindern können.

Als *Handvergoldewerkzeuge* sind im Gebrauche:

1. Die Rolle. Alle langlaufenden Linien und Bandornamente werden mit ihr, in immer gleichbleibender Stärke, vergoldet, wobei ein An- und Absatz an jeder Stelle möglich ist.

2. Die Linien- und Bogensätze. Alle geraden oder kurvenförmigen Linien, in jeder bewegten Richtung und Dimension, können mit ihnen wiedergegeben werden, je nach dem vollständigen System oder der Teilung der Sätze.

3. Die Fileten. Das sind mittellange, gestreckte Werkzeuge, mit stark gewölbter Druckfläche zur Erleichterung des Buchrückenvergoldens. Bandartige Ornamente, in der Neuzeit vornehmlich Einzellinien oder Gruppen aus solchen, werden mit diesen Fileten gedruckt.

4. Die Stempel. Diese gestatten den rationellsten Golddruck jedes gravierten oder flächigen Ornamentes, im begrenzten Umfange. Das bedeutet eine Bereicherung der Ausdrucksformen der Handvergoldung, die nicht unterschätzt werden sollte.

5. Die Schriften. Sie sind die bekannten Schrifttypen aus Messing, scharf und tiefer geschnitten wie die Bleischriften. Letztere nutzen sich durch das starke Erhitzen zu schnell ab.

6. Der Schriftkasten. Er ist eine verstellbare Handhabe zum Drucken der einzelnen Schriftzeilen auf den Buchrücken usw.

Zu diesen Werkzeugen gehören noch allerlei Hilfswerkzeuge aus Holz und Metall zum Halten, Auflegen der Bücher, zum Vorzeichnen usw.

Die Ausführung der Technik ist schwierig. Sie erfordert lange Übung, verlangt sichere Hand, scharfes Auge, größte Aufmerksamkeit und peinliche Akkuratesse und Delikatesse bei der Gesamtarbeit. Der Werdegang einer ansprechenden, guten Handvergoldung ist folgender: Von dem Entwurfe wird eine Pause genommen und diese über den zu vergoldenden Teil des Buches gespannt. Mit den bis zum Zischen erhitzten Werkzeugen wird nun die Zeichnung, durch Eindrücken der Formen derselben in das Leder, übertragen. Ein gutes Empfinden des Handvergolders bewahrt ihn dabei vor Verzeichnen. Nach Entfernung der Pause wird meist der nochmalige schärfere „Vordruck" bei spröden Lederarten erforderlich sein unter Anfeuchten des Leders. Vorher muß eine etwaige „Lederauflage" ausgeführt werden. D. i. ein Bekleben von Dekorationsteilen mit dünngeschärften, ausgeschnittenen, andersfarbigen Ledern. Nunmehr wird die eigentliche Vergoldung vorbereitet. Zum guten Haften des dünnen Blattgoldes sind Grundierungen notwendig. Sie sind nach den Lederarten verschieden und bestehen im wesentlichen in Vorgrundierungen aus Kleisterwasser, Gelatinelösungen und ähnlichen Dichtigkeitsmitteln, die dem Leder das Poröse nehmen, und dem eigentlichen Grundiermittel des Eiweißes. Dieses ist nach dem Verdünnen mit dem $1-1^1/_2$fachen seines Quantums mit einer Flüssigkeit aus Essig und Wasser mit Zusatz von Glyzerin, nach reichlichem Schlagen und Abklären, gebrauchsfertig. Ein Zusatzmittel ist anzuraten; es ist dies etwa eine Messerspitze echter Honig, der einen besseren Halt des Goldes in schwierigen Fällen bewirkt. Der dauernde Halt des Goldes kann nur durch eine kaum fühlbare

Feuchtigkeit im Leder erreicht werden. Sie wird ihm durch reichliches Anfeuchten mit Essig gegeben. Nach dem „Einziehen" des Essigs erfolgt zweimaliger Auftrag des Eiweißes direkt hintereinander mit spitzem Pinsel. Nur die Erfahrung lehrt jetzt, wann der Goldauftrag und der darauffolgende „Abdruck" zu erfolgen hat. Der weitere Arbeitsvorgang besteht im Auftragen des Goldes auf vorher mäßig mit Fett, Vaseline oder Öl überzogener Fläche oder nur dem „Auspinseln" der positiven Ornamentteile. Dieser Fetthauch bewirkt das vorläufige Haften des Goldes und gestattet, letzteres in den Vordruck so hineinzudrücken, daß die Zeichnung, der Vordruck, klar zu erkennen ist. Mit den gebührenden, praktisch zu erprobenden und doch oft wechselnden Hitzegraden der Werkzeuge wird nun Stück um Stück der jeweilige Teil der Dekoration „abgedruckt". Alle nicht vom Drucke getroffenen Stellen werden hierauf mit Watte usw. abgewischt und geputzt. Dieser Augenblick ist der spannendste, denn es macht sich jetzt bemerkbar, ob das Gold „hält" — oder nicht, ob es „mausert" wie der Fachmann sagt. Überdies klebt's oft wo es nicht kleben soll, an den äußersten Konturenrändern, in Zwischenräumchen, alles sieht zerfranst aus. Wieder muß grundiert, nochmals gedruckt werden. Besser! — aber den Meister nicht befriedigend. Ein drittes Mal kann stellenweise notwendig werden; dann aber „steht" alles glänzend, wie eingelegtes, geschliffenes Vollmetall, und so muß die gute Handvergoldung aussehen. — Begreift man, nach solchem Werdegang, die „Kostbarkeit" der Handvergoldung?

Oben sprach ich vom Idealismus der Handvergolder. Dieser bleibe in Ehren: Allein er ist wirtschaftlich wenig tragbar, nicht ausschlaggebend. Warum verzichten wir beispielsweise heute fast gänzlich auf die Mitverwendung von Stempeln. Kann damit etwa nichts „Modernes" erzielt werden? — Da möchte ich doch an Arbeiten des Meisters Franz Weiße als beispielgebend erinnern. Benutzt man zu den viel Zeit beanspruchenden Schriftornamenten und dergleichen den modernen Bogen- und Liniensatz, so ist das deshalb verständlich, weil uns eben diese Werkzeuge die größtmöglichste, wenn auch immer noch beschränkte Freiheit im Entwurfe lassen. Aber ob diese Art der dekorativen Handvergoldungen unserer auf fortschrittliche Arbeitsweisen drängenden Zeit angemessen ist, muß einmal ernstlich erwogen werden. Die führenden Köpfe unseres Handwerkes müssen sich bemühen, erörtern und versuchen, einen den Forderungen der Jetztzeit entsprechenden Handeinband-Typ zu erreichen, der auf rationellste Weise herstellbar ist, ohne schlechter zu werden. Nur dadurch kann der handwerklichen Buchbinderei überhaupt und deren hervorragendster, ureigentlichster Domäne, der Handvergoldung, wieder ein gesunder, wirtschaftlich besser lohnender Boden geschaffen werden.

Auch diese Abhandlung soll zur Erweiterung des Kreises der Freunde der Buchbindekunst beitragen und bekräftigen, welch hohe Kunstübung zur Ausführung der Handvergoldung, der edelsten Verzierung für den Handeinband, notwendig ist.

ZELLEN-MOSAIKTECHNIK AUF KUNSTEINBÄNDEN

VON OTTO GURBAT, FRANKFURT A. M.

MIT 6 ABBILDUNGEN AUF 5 TAFELN

IN Nachfolgendem sollen die Überlegungen formuliert werden, die zu den beifolgend abgebildeten Versuchen geführt haben. *Nicht die Lösung eines ornamentalen Gedankens sondern der Zweck bedingt die formale Gestaltung.*

Der Zweck des Einbandes ist

1. Das Buch *gebrauchsfähig zu machen* und es *zu schützen*. Am vollkommensten wird dies erreicht durch beste Bindearbeit und Verwendung von edlem, widerstandsfähigem Material. Die Form hierfür ist endgültig und ist das Resultat fast 2000 jähriger Entwicklung.

2. Das Buch zu *bezeichnen*. Mittel hierzu ist das *Ornament* (somit ist für den Einband, trotz Anerkennung der Eingangsthese, die ornamentale Behandlung des Einbandes begründbar). Beispiele dieser Art der Buchbezeichnung durch ornamentale Dekoration sind z. B. die persischen Einbände. Unsere Zeit fordert größte Enthaltsamkeit im Ornament und beschränkt sich auf Linie und elementare Formen. Die Bezeichnung des Buches durch Ornamentierung des Einbandes führt zu weit ab von dem Ideal der reinen Zweckform und falls außerdem ein Einbandtitel vorhanden ist, fällt in der Hauptsache die Begründung der Zweckmäßigkeit. *Zeichen und Symbole* sind nicht in allen Fällen ausreichende Mittel der Buchbezeichnung. Figürliche Darstellungen gehören eigentlich zum Buchinhalt und verlangen bei Anwendung auf der Buchhülle viel Takt und größtmögliche Stilisierung. *Der Titel,* die gegebene Form der Buchbezeichnung wird am modernen Buch in fast allen Fällen angewandt und kommt der Forderung zweckmäßiger Gestaltung am nächsten. Beim Gebrauchsband ist die Rückenbeschriftung ausreichend. Die Deckelbeschriftung des Verlagseinbandes ist durch die Notwendigkeit bedingt, Käufer zu gewinnen. Die Bestimmung des Kunsteinbandes ist Repräsentation (nicht die Aufbewahrung im Bücherschrank) und die Deckelbeschriftung damit zweckbegründet.

Der Gedanke liegt nahe, die Beschriftung des Kunsteinbandes so zu formen, daß sie einer ornamentalen Lösung gleichwertig ist. Die Einbeziehung der Farbe für diesen Zweck kann die Wirkung steigern. Die Ledereinlage erschien als das hierfür geeignete technische Mittel und als Werkzeug ist nicht das Messer, sondern das Ausschlageisen gewählt. Die Zerlegung der Buchstaben in elementare Teile und Beschränkung auf wenige Formen war erforderlich. Es gelang mit 4 Formen auszukommen. Um die Farbe noch als Fläche wirken zu lassen, wurde für die Ausschlageisen der Quadratzentimeter als Einheit gewählt. Diese Einheit diagonal halbiert ergab die zweite Form, ein Dreieck. Eine Viertelkreisfläche mit der Quadratseitenlänge als Schenkellängen und eine Halbkreisfläche mit derselben

Länge als Durchmesser. Die Ausschlageisen in diesen 4 Formen dürfen beiderseitig keine Face haben. Mit ihnen werden aus dem Einbandmaterial, das schon überzogen ist, die Buchstaben ausgestanzt und dafür mit dem gleichen Eisen ausgestanzte andersfarbige Teile gleicher Dicke eingeklebt. Zur Haltbarkeit bleiben vom Einbandmaterial Stege zwischen den ausgestanzten Teilen stehen. Eine Klebeskizze von ausgestanzten farbigen Papierstückchen vermittelt eine Vorstellung über die Wirkung der auszuführenden Arbeit.

Es soll nicht der Anspruch erhoben werden mit diesen Arbeiten etwas absolut Neues gebracht zu haben. Die Heranziehung des Ausschlageisens zur Dekoration des Einbandes ist schon öfter versucht worden. Es sei an die Arbeiten Paul Kerstens zur Bugra 1914 erinnert. Ferner verweise ich auf das Buch Paul Adams, Die Kunst des Entwerfens, W. Knapp, Halle 1917; in dem mit einigen Worten und zwei Abbildungen die „geschlagene Intarsia" erwähnt wird.

Auch die Versuche sind nicht neu aus wenigen elementaren Formen das Alphabet zu konstruieren. Die Arbeiten des Bauhauses, Paul Renners und der typographische Bildsatz, sind bekannt. Ebenso der ausgezeichnete Gedanke Paul Kleins mittelst Handdruckstempel in einfachen Formen (Peka-Stempel) Schrift und Ornament zu konstruieren. Trotzdem sind die vorliegenden Arbeiten unabhängig von den vorerwähnten Bestrebungen entstanden und ihre Wesensverwandtschaft erst nach ihrer Vollendung erkannt. Vor allem ist die gestellte Aufgabe eine wesentlich andere.

Die Beschränkung auf vier Formen, bei einigen sogar auf nur eine Form, mag vielleicht etwas radikal erscheinen, besonders wenn dies auf Kosten der Leserlichkeit geht. Es kann aber nicht zugegeben werden, daß dies ein Nachteil ist. Ein Kunsteinband ist nicht *ein Buch*, sondern *das Buch*. Eine Beschriftung bei der die Leserlichkeit zugunsten der Stilisierung zurücktritt, kann an Reiz und Eigenart gewinnen. Es ist nicht nötig, daß eine solche Schrift schon vom ABC-Schützen gelesen werden kann, sondern sich erst unter Aufwand von etwas Intelligenz offenbart. Sehr gute Beispiele hierfür bietet uns die ostasiatische und orientalische Kunst, sowie einige moderne Schriftsignete. Trotz der Beschränkung auf vier Formen ist eine klare und auch gut lesbare Beschriftung möglich. Dann braucht diese Beschränkung nicht für alle Fälle maßgebend zu sein; aber mit ihr ist eine annähernde Gleichmäßigkeit und Gleichwertigkeit der Formen erreicht und dies gestattet für die Farbe eine größere Mannigfaltigkeit. Die Verwendung des Ausschlageisens erlaubt die Einbeziehung der Farbe unter einem sehr geringen Aufwand an Zeit und Geschicklichkeit im Gegensatz zu den anderen Techniken der farbigen Behandlung der geschnittenen Intarsia und der Lederauflage. Die Oberflächenstruktur, die bekanntlich bei der Lederauflage größtenteils verlorengeht, bleibt ebenso frisch erhalten wie bei der geschnittenen Intarsia. Die Zellen-Mosaiktechnik ist somit ein sehr zeitgemäßes technisches Ausdrucksmittel für den Kunsteinband. Sie gestattet durch Gegensätzlichkeit in Farbe und Materialstruktur eine

Steigerung des Materialausdrucks und dies mit einem verhältnismäßig geringen Aufwand an Zeit und Können.

Die hier veröffentlichten *Abbildungen* (Abb. 1–6, Taf. 36 und 37) sind nicht gebracht, um sie als vorbildliche Arbeiten gelten zu lassen, sondern nur, um das Gesagte besser zu veranschaulichen. Es sind dies die bisher entstandenen Arbeiten überhaupt. Eine weniger gelungene oder fehlerhafte Arbeit ist mindestens ebenso lehrreich als eine gut gelungene und vollkommene.

1. *Buch Ruth.* Ganz-Kalbpergament: Ledereinlage: blau, rot, gelb. Da für den schmalen Rücken eine Beschriftung in derselben Art wie auf der Seite nicht möglich war, wurden die eingesetzten Lederstückchen mit Lettern bedruckt. Die Form der Deckelbeschriftung dürfte die für System und Technik charakteristischste sein. Die starke Farbigkeit der eingelegten Lederteilchen und die Vergoldung der geschrägten Stehkanten steigern den Ausdruck des Einbandmaterials. Die sparsame und primitive Beschriftung betont die Fläche. Diese Arbeit erscheint als die bisher befriedigendste Lösung.

2. *M. Susmann,* Expressionismus, Ganz-Kalbpergament; Ledereinlage: grün und orange; dieselben Farben in denen das Buch gedruckt ist. Es sind dieselben Grundsätze beachtet wie bei 1, nur dahin abgewandelt daß von der konventionellen Beschriftung in der optischen Mitte abgewichen ist und durch Heranrücken an den Rand die Fläche und das Einbandmaterial zu noch besserer Beteiligung herangezogen wird.

3. *Homerische Hymnen,* Ganz-Kalbpergament; Ledereinlage in verschiedenen Abstufungen der Farben Rot, Blau, Grün, Violett und Goldleder. Diese Arbeit, die in der Entwurfsskizze als annehmbar gelten konnte, hat in der Ausführung enttäuscht. Die Farbgebung ist mißglückt. Die Form der Schrift ist wenig charakteristisch. Die Fläche ist zerstört und kommt nicht als Gegengewicht für das eingelegte Leder zur Geltung. Die Materialwirkung des Pergaments ist aufgehoben, da das eingelegte Leder zu stark dominiert. Auch hat sich das eingelegte vergoldete Bastardleder als ungeeignet erwiesen.

4. *Buch Ruth,* Ganz-Kalbpergament; Ledereinlage blau und rot. Versuch einer Schriftlösung mit Minuskeln. Die Rückenbeschriftung ist durch Blockheftung und Flechtung umgangen.

5. *Buch Ruth,* Ganz-Kalbpergament, Schriftlösung im Negatim und mit nur einer Form.

6. *Homerische Hymnen,* Ganz-weiß-Kalbleder; Ledereinlage blau, dunkelrot, gelbbraun (Entwurf Karl Runki, Frankfurt a. M.). Die Formgebung ist eine aus der Technik heraus entstandene sehr glückliche und konsequente. Leider kommt in der Wiedergabe die Farbabstufung nicht zur Geltung, die die einzelnen Buchstaben voneinander abhebt. Auf gute Leserlichkeit wurde zugunsten der straffen Tektonik verzichtet.

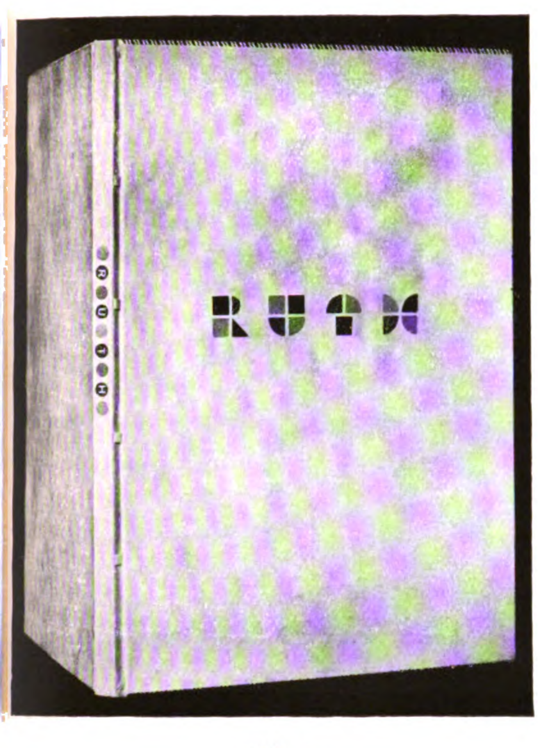


Abb. 1

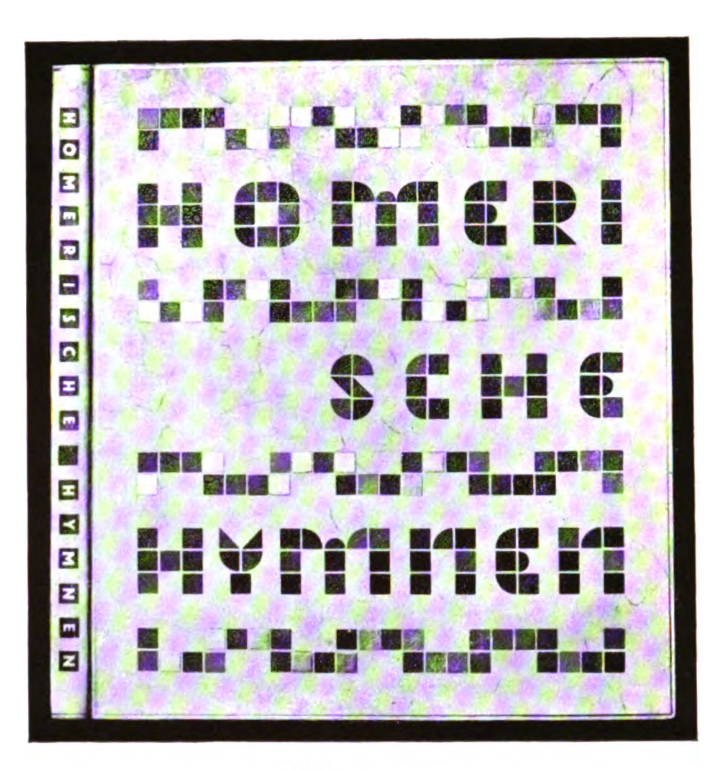


Abb. 3

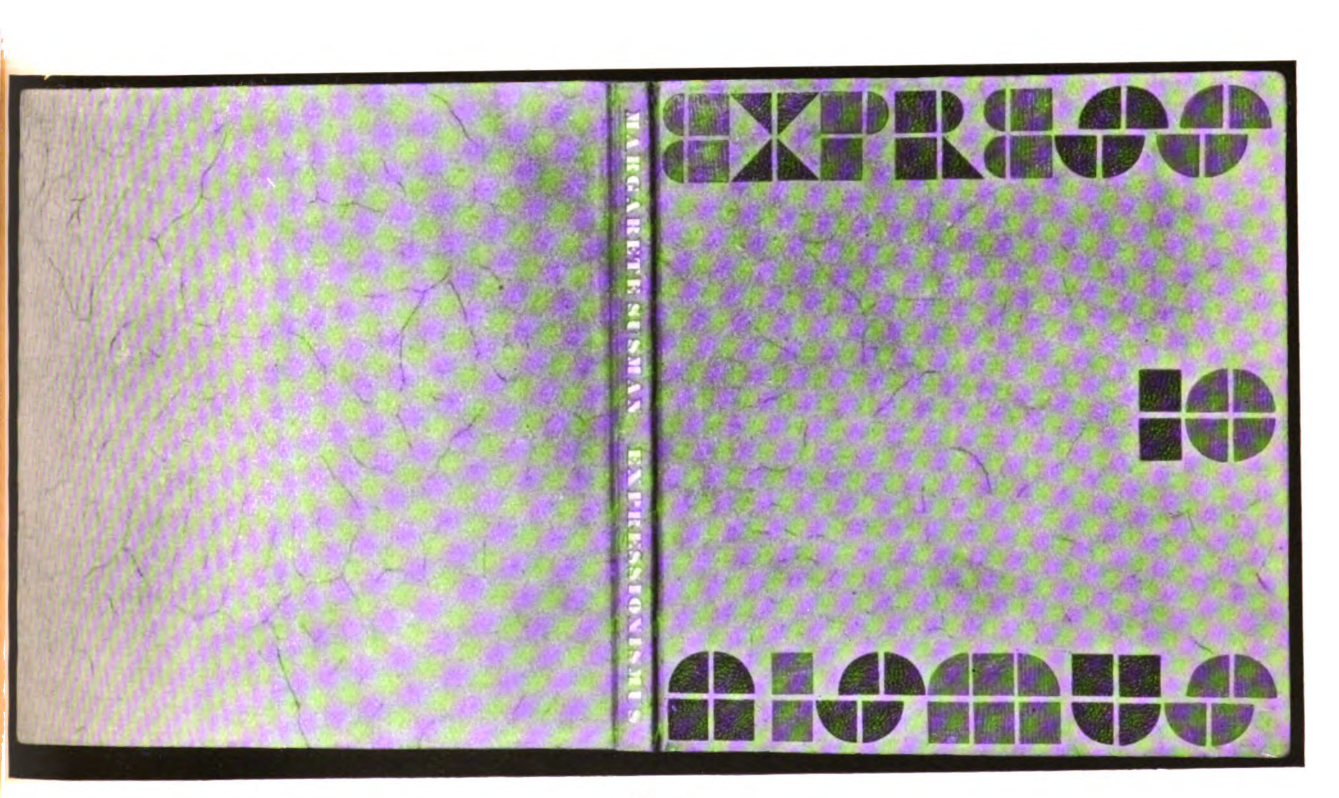


Abb. 2

Abb. 1—3 Einbände mit Zellenmosaik von Otto Gurbat, Frankfurt a. M.



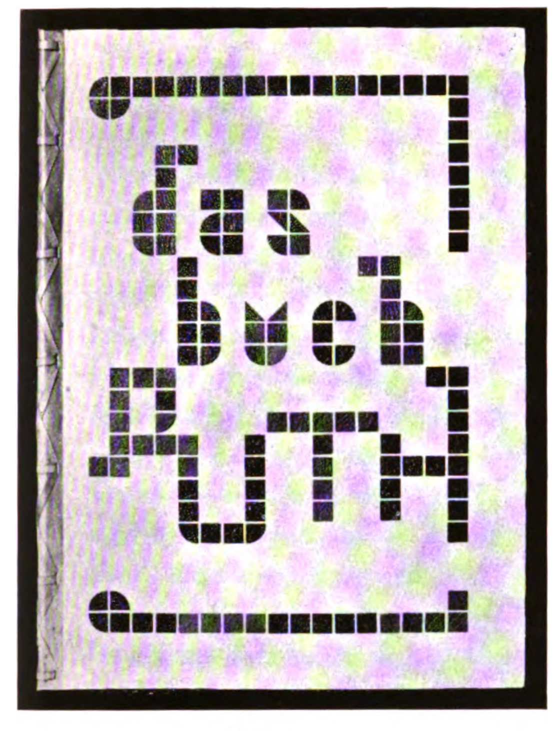


Abb. 4

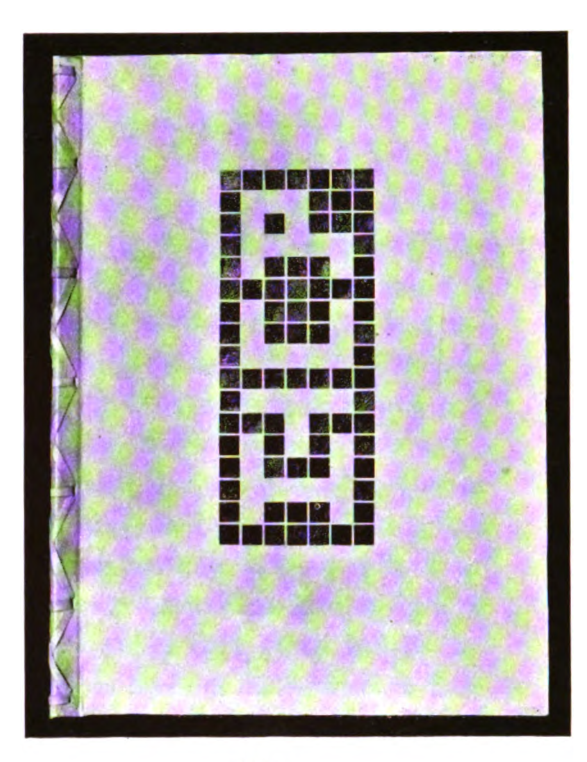


Abb. 5

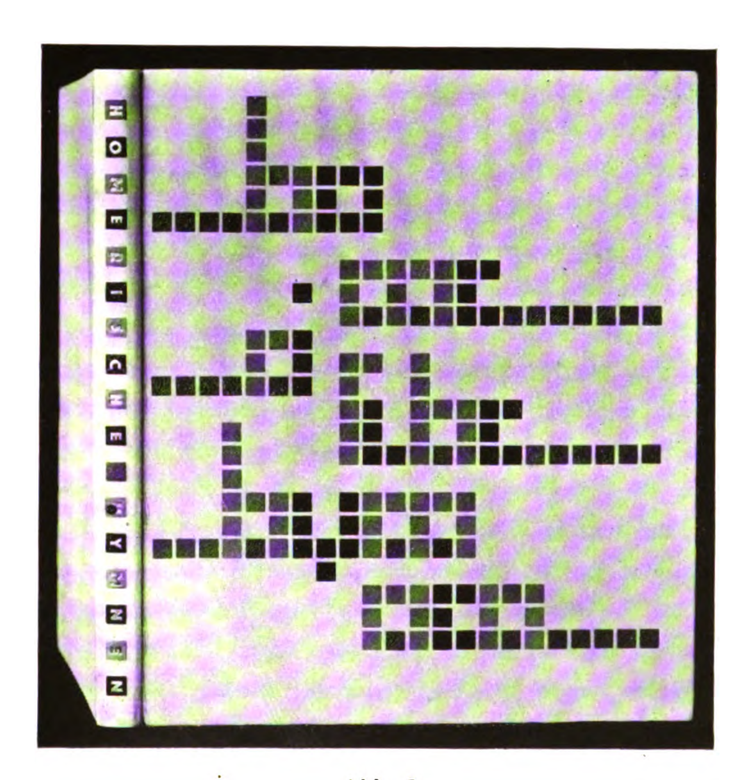
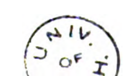


Abb. 6

Abb. 4–6 Einbände mit Zellenmosaik von Otto Gurbat, Frankfurt a. M.



BUCHEINBAND UND BUCHHÄNDLER

VON ALFRED SCHMIDT, WIESBADEN

WENN ich 1921, nach den unseligen Jahren der Kriegszwangswirtschaft, in einem Weihnachtskatalog meinen Kunden zurufen konnte: „Das deutsche Buchbindehandwerk hat wieder die Leistungen der Vorkriegszeit erreicht und an manchen Stellen sogar übertroffen; Künstler und Handwerker haben in gemeinsamen Schaffen, Fühlen und Denken künstlerisch-kunstgewerbliche Meisterleistungen höchster Art erzielt, sie haben, um ein Goethe-Wort zu gebrauchen ‚Goldene Früchte in silbernen Schalen' auf den deutschen Büchermarkt gebracht", so drückte das in begeisterter Form einen während der Kriegszeit begrabenen Wunsch – nein eine wichtige Forderung des Sortimenters aus: Zu einem guten oder schönen Buch gehört ein ebenso guter oder schöner und wirkungsvoller Einband! Für einen Sortimenter ist es ja mit eine der reinsten Freuden des Berufes einen Bücherliebhaber bedienen zu können, der außer dem guten Inhalt und Druck die Feinheiten eines gut gebundenen Buches und des künstlerischen Einbandes kennt und zu schätzen weiß. Wir Sortimenter begrüßten es mit besonderer Genugtuung, als sich einzelne Pioniere des deutschen Verlagsbuchhandels, wie *Alfred Janssen, Julius Bard, Albert Langen, Eugen Diederichs,* der *Insel-Verlag, S. Fischer, Georg Bondi,* die *Reichsdruckerei, Gustav Kiepenheuer, Georg Müller* u. a. m. mit den Buch- und Schriftkünstlern der Zeit verbanden, um ihren Einbänden ein individuelles und künstlerisches Gepräge zu geben. Die hervorragenden Handbindekünste von u. a. *Carl Sonntag* jr., Leipzig, *Gustav Jebsen,* Hamburg, *Karl Ebert,* München, gaben uns doch leider nicht die Mittel in die Hand, eine große Gemeinde durch schöne Schaufenster-Auslagen oder durch besondere feine Büchertische im Laden für den schönen und künstlerischen Einband zu begeistern und zu erwärmen. Jetzt hatten wir mit einem Schlage das notwendige Propagandamittel, denn das Schaufenster des Sortimenters ist seine Visitenkarte. Jetzt konnten wir durch Sonderfenster-Veranstaltungen und auch im Laden den Freunden des schönen Buches zeigen und sagen: „Schaut her, das ist deutsche Meister- und Handwerkskunst, so können deutsche Buchbindereien arbeiten, so empfindet und zeichnet *Joseph Sattler, J. V. Cissarz, F. H. Ehmcke, Paul Renner, Emil Preetorius, E. R. Weiß, Walter Tiemann* und wie die anderen noch alle heißen, das Kleid für ein gutes Buch. Solche Kleider solltet ihr allen euren Büchern geben! Kauft nur Bücher in schönen von Künstlern entworfenen Einbänden und ihr werdet eure dauernde Freude daran haben." Aufstieg folgte auf Aufstieg und uns, denen die Liebe zum schönen Buche zum Fanal geworden war, gab es neuen Ansporn. Alfred Lorentz eröffnete neben seinem Sortiment in Leipzig einen Sonderraum „Das schöne Buch" und zeigte Auserlesenes in künst-

lerischen Drucken und Einbänden. Andere Sortimenter in anderen Großstädten Deutschlands folgten bald diesem Beispiel. Die „Internationale Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik (Bugra) 1914" zeigte, was deutscher Verleger-Unternehmungsgeist gemeinsam mit Kunst und Handwerk, gefördert durch das Sortiment, erreicht hatten: Deutschland auch auf dem Gebiete des schönen und guten Einbandes in der Welt voran! Welch' ungeahnte Perspektiven eröffneten sich dem deutschen bibliophilen Sortiment, dem Buchbindehandwerk und den Künstlerkreisen! Alles vernichtete im Juli 1914 mit einem Schlage der Ausbruch des Weltkrieges. Wie ein Frostschauer auf die Maienblüte, so wirkte der männermordende Krieg auf das deutsche Buchbindehandwerk. Aber mit den Überlebenden der alten Garde des Handwerks ließen die Jungen nach Beendigung des Krieges neues Leben in der Buchbindekunst erblühen. Die Großbuchbindereien *E. A. Enders, H. Fikentscher,* die *Fritzsche-Hager A. G., Hübel & Denck, H. Sperling,* die *Spamersche Buchbinderei* u. a. m. gliederten ihren Betrieben Handbuchbindeabteilungen an, in welchen durch geübte und erprobte Fachleute Meisterleistungen, wie sie vor dem Kriege nur vereinzelt dastanden, für weiteste Kreise geschafft werden konnten. Auch jetzt trat das Sortiment wieder als Mittler zwischen Verlag, Buchbinderei und Bücherfreund auf den Plan. Durch die tatkräftige Unterstützung und Mitarbeit des Sortiments, das in Schaufensterauslagen, Sonderausstellungen, Vitrinen diese Erzeugnisse der deutschen Einbandkunst dem Publikum immer wieder eindrücklichst vor Augen führte, wurden dem schönen Bucheinband wieder Tausende von Bücherfreunden gewonnen. Konnte noch Otto Grautoff in seiner „Entwicklung der modernen Buchkunst in Deutschland" (1901) sagen, daß in Deutschland das broschierte Buch dominierend sei, so können wir heute, nicht zuletzt durch die emsige Mitarbeit des Sortiments, das Gegenteil feststellen. Wer heute die Schaufenster der führenden Buchhandlungen in den deutschen Großstädten betrachtet, staunt, zu welcher Fülle von dekorativen Leistungen die schönen Bucheinbände unserer deutschen Großbuchbindereien und die Handeinbände der „Meister der Einbandkunst" und des „Jakob Krausse-Bundes" zu gebrauchen sind. Wer um die Weihnachts- oder Osterzeit den Verkaufsgesprächen in einem Sortiment lauscht, wird immer wieder finden, welche große Rolle heute der schöne und edle Einband beim Kauf und in der Verkaufspsychologie des Sortimenters spielt. Wie sich selbst Bibliophilen-Buchhändler zu spontanen Äußerungen über schöne Verleger-Einbände hinreißen lassen, bezeugt ein Urteil Paul Graupes über die Knaurschen Halblederbände. Mit diesen Knaurschen Halblederbänden war dem Sortiment gerade aus dem Kreis der sogenannten „Kleinen Leute" ein unerwartet großer Erfolg beschieden. Das Novitätenpublikum bevorzugt und schätzt heute in erster Linie den künstlerischen Ganzleinenband. Musterbeispiele dekorativ wirksamer und dabei äußerst geschmackvoller Ganzleinenbände der letzten Zeit sind die von *Heinrich Hußmann,*

Köln, für S. Fischer, Grethlein & Co., Gustav Kiepenheuer u. a. entworfenen Einbände zu „Joseph Conrad“, Zweig: „Sergeant Grischa“, Deeping: „Hauptmann Sorrell und sein Sohn“ und die von F. H. Ehmcke zu Duun: „Juwikinger“, Undset: „Kristin Lavranstochter“ (Rütten & Loening) von Georg Baus, Leipzig, zu Siwertz „Seelambs“ und Siwertz „Zurück zu Babylon“. Hußmann versteht es in ganz geschickter Art den leuchtenden gelben Leinenuntergrund bei den Romanen Jos. Conrads durch eine weithin wirkende rote und blaue Beschriftung des Vorderdeckels schaufensterwirksam zu gestalten. Auch der schwarzgrundierte Einband zu Zweigs „Sergeant Grischa“ ist ihm außerordentlich gut gelungen. Wirksam hebt sich der Titel in goldgedruckter Antiqua auf dem Vorderdeckel vom schwarzen Untergrund ab. Der Rücken mit rotem goldbedruckten Rückenschildchen und reicher Linienverzierung erfüllt die höchsten Anforderungen. Nicht ganz glücklich finde ich vom Standpunkt des Schaufensterdekorateurs den Vorderdeckel zu Deeping: „Hauptmann Sorrell und sein Sohn.“ Im Laden kann ich diesen äußerst geschmackvoll gebundenen Band mit dem Monogramm des Autors in Gold auf dem schwarzen Vorderdeckel gut zeigen und anpreisen, aber im Schaufenster sagt das Monogramm dem Betrachter gar nichts. Es fehlt der Inhalt des Romans, den der Titel in kurzen Worten skizzieren soll: „Hauptmann Sorell und sein Sohn.“ Ebenso mißglückt für dekorative Zwecke ist der Vorderdeckel zu Delmont „Sieben Häuser“. Das „D“ auf dem Ganzleinenbande sagt dem Schaufensterbetrachter gar nichts. Vorbildliche Vorderdeckel-Zeichnungen fertigte *Georg Baus, Leipzig,* für F. A. Brockhaussche Verlagswerke. Stoff, Farbe und Zeichnung bilden bei ihm ein harmonisches Ganze. So bei Nansen: „Unter Robben und Eisbären“ und Beebé: „Galapagos.“ Der gelbe Leinenband mit brauner und blauer Deckelzeichnung und Beschriftung den Georg Salter, Berlin, zu Leo Matthias: „Ausflug nach Mexiko“ entwarf, ist ein Meisterstück in dekorativer und buchkünstlerischer Art. Mancher Sortimentskollege wird mir einwenden, zur wirkungsvollen Schaufensterreklame wollen wir doch lieber die Schutzumschläge verwenden, wie sie z. B. Georg Baus, Gundermann, Heinrich Hußmann u. a. in den letzten Jahren für Dutzende der erfolgreichsten Novitäten des deutschen Büchermarktes ausgeführt haben. (Marcu: „Lenin“, Fülöp-Miller: „Der heilige Teufel Rasputin“, Deeping: „Hauptmann Sorrell“, Delmonte: „Sieben Häuser“ usw.) Dem möchte ich widersprechen. Wir müssen auch endlich wieder dazu übergehen, wenigstens hin und wieder im Fenster die hochentwickelte deutsche Einbandkunst im Verlegereinband dem Publikum zu zeigen. Gerade in den „Konjunkturzeiten“ des Buchhandels, in den Weihnachtstagen und den Ostertagen muß ein Fenster feierlich, freudig, stimmungsvoll-festlich wirken und das kann es durch die Umschläge mit ihren, nebenbei gesagt, oft unmöglichsten „Waschzettelanpreisungen“ keineswegs. Es ist gut, in dieser Hinsicht einen Blick in ein anderes Detailgewerbe zu werfen, das fast dieselben Konjunkturzeiten hat wie der Buch-

handel (Weihnachten und Ostern) und dem als wirksamstes Propagandamittel eben auch das Schaufenster zur Verfügung steht. Ich bin fest davon überzeugt, es würden nicht halb soviel Pralinen gekauft, wenn die Dekorateure nur immer die gewiß recht wirksamen Kartonpackungen wirken lassen wollten. Die Ware muß dem Kunden ausgebreitet und geöffnet vor Augen geführt werden. Dieses Offenlegen der Waren schafft in den Wochen vor den Festtagen den großen Verkaufserfolg. So auch beim Buch. Der Betrachter des Schaufensters kann ja gar nicht ahnen, welch' mühereiche und künstlerische Arbeit hinter dem Umschlag verborgen ist. So ist es aber nicht nur mit den Ganzleinenbänden; in steigendem Maße gilt dies auch für die Halblederbände. Mit dem zunehmenden Wohlstand des Mittelstandes und der höheren Beamten wird die vom Sortiment gepflegte Empfehlung eines gut und künstlerisch gebundenen Buches auch allmählich wieder die Liebe zu dem *individuell gebundenen Handeinband* erwecken. Wie manche schönen Erzeugnisse der Offizinen W. Drugulin, Poeschel & Trepte, Enschede u. a. aus Friedenszeiten tragen den Vermerk „davon wurden ... Exemplare mit der Hand eingebunden". Alle diese Handeinbände eines *Paul Kersten, Franz Weiße, Karl Ebert, Carl Sonntag* jr. u. a. fanden ihre Abnehmer und zählen heute zu den Seltenheiten und Kostbarkeiten auf dem Büchermarkt. Die künstlerische Schulung des Buchbindehandwerks, die Pflege der Einbandkunst an den deutschen Kunstgewerbeschulen haben inzwischen manche tüchtigen Kräfte heranreifen lassen, die das Erbe der Alten würdig antreten und fortsetzen könnten — und wohl auch möchten! Wir Sortimenter wollen und werden mithelfen, daß diesen jungen Kunsthandwerkern wieder Arbeit zufließt und der Appell des leider so früh verstorbenen Bernhard Lorenz, des ehemaligen Leiters der Handbindeabteilung bei H. Fikentscher, Leipzig („Das handgebundene Buch", S. 5), immer weitere Kreise erreiche: „Das gewaltigste Ausdruckmittel wird für alle Zeiten das deutsche Buch bilden. In Büchern sprechen die Intelligenzen aller Länder und Jahrhunderte. Aber nicht jedes Druckwerk wird erfolgreich seinen Weg gehen, sondern nur das, welches in allem: Inhalt, Schrift, Druck und Einband ein wertvolles Erzeugnis deutscher Wertarbeit ist. Wissen wir doch, daß vor allem in den romanischen Ländern auf die äußere Empfehlung des Buches ein ganz wesentlicher Wert gelegt wird und die kunsthandwerkliche Gestaltung Besitz aller geworden ist."

Für das wissenschaftliche Buch war ja bis vor einigen Jahren in dem Kapitel „Einbandkunst" noch keine Betrachtung möglich, da hier und da nur einmal vereinzelt ein wissenschaftliches Werk auch ein „Kunstwerk an sich", d. h. in bezug auf Druck und Einband war. Für das wissenschaftliche Buch war bisher der *broschierte Umschlag* vorherrschend. Da ist es erfreulich festzustellen, wie der wissenschaftliche Verlag dem Sortimenter auch hier die sonst recht unkünstlerisch wirkende Dekoration des „Wissenschaftlichen Fensters" in den letzten

Jahren durch gutgewählte Umschlagpapiere, typographische gute Umschlagzeichnungen usw. erleichtert. *Das gebundene wissenschaftliche Buch*, besonders der Ganzleinenband, hat in den letzten Jahren, nicht zuletzt veranlaßt durch den Aufruf des Leipziger Verlegers Felix Meiner, sein Gesicht in künstlerischer Hinsicht sehr zu seinem Vorteil verändert. Der Aufforderung Meiners, dem wissenschaftlichen Buche auch einen würdigen Druck und Einband zu geben, haben namhafte deutsche Verlagsbuchhandlungen erfreulicherweise Folge geleistet. Es macht Freude heute die gebundenen Verlagswerke von J. A. Barth (Medizin und Psychologie), Duncker & Humblot (Rechtswissenschaft, Volkswirtschaft und Geschichte), Eugen Diederichs (Philosophie und Kulturgeschichte), Alfred Kröner (Philosophie und Kunst), Felix Meiner (Philosophie), Julius Hoffmann (Architektur und Kunst), J. C. B. Mohr (Philosophie, Theologie, Volkswirtschaft), R. Oldenbourg (Philosophie, Geschichte, Technik), Quelle & Meyer (Pädagogik, Philosophie, Volkswirtschaft), B. G. Teubner (Philosophie, Pädagogik, Geschichte) usw. auszustellen und damit gleichzeitig deutsche Bindekunst repräsentieren zu können.

Daß beim Verkauf eines Buches auch die Materialfrage im Sortiment eine nicht zu unterschätzende Rolle spielt, braucht wohl kaum betont zu werden. Drahtheftung ist auf alle Fälle zu vermeiden. Das Publikum ist seit den Kriegsdrahtheftungen in diesem Punkte sehr kritisch geworden und die meisten Bibliotheken weisen jedes drahtgeheftete Buch streng zurück. Die Einbandstoffe müssen unbedingt lichtecht sein. Lichtempfindlicher, im Schaufenster oder Bücherschrank verblaßter Einband, und sei er noch so künstlerisch gezeichnet, wird stets ein Ärgernis, sowohl für den Sortimenter wie für den Bücherfreund, bilden.

Eine wichtige Mission, die Werbearbeit des Sortiments für den schönen Bucheinband zu unterstützen, fällt den Leitern der Kunstgewerbe-Museen, den Lehrern an den Kunstgewerbeschulen und den Bibliophilen-Gesellschaften zu. Sie alle müßten helfen, die Idee vom schönen Bucheinband durch Ausstellungen und Vorträge in das Publikum zu tragen. Besonders den wohlhabenden Kreisen muß immer wieder der von der Liebe zur Kunst und dem schönen Bucheinband verfaßte Aufruf von *Hermann Nitz*, München, ins Gedächtnis gerufen werden: „Wir geben dem Buch ein kostbares Gewand aus dem gleichen Gefühl, aus dem man die Geliebte schmückt und edlen Wein in edle Gläser füllt! Wenn man beobachtet, wie für manche überflüssigen Dinge Geld verschwendet wird, dann fühlen wir uns verpflichtet darauf hinzuweisen, daß die Erwerbung schöner Bücher weniger kostspielig ist, als aller gesellschaftlicher Luxus und das schöne Bücher für geistige Menschen ein wertvolleres Geschenk sind, als kostbarer Schmuck, und daß keine Besitzfreude so innig und rein ist als jene, die von schönen Büchern ausgeht, kein Sammeln so restlos befriedigend und umfänglich bildend ist, als das Sammeln köstlicher Bücher zu einer auserlesenen Bücherei!"

VERLAG UND BUCHEINBAND

VON FRIEDRICH HERRMANN, BERLIN

Um die Jahrhundertwende hatte der belletristische Verlag begonnen, die Stilverwilderung, die in der äußeren Gestaltung der Bücher in den vorhergegangenen Jahrzehnten eingetreten war, zu überwinden, hauptsächlich aus Anregungen heraus, die eine Anzahl geschmacklich hochstehender englischer Pressen gaben. Bis in die Zeit vor dem Kriege war es dann auch wirklich gelungen, unseren Büchern ein äußeres Gewand zu geben, das mit der inneren Anordnung harmonierte und auch dem Inhalt angepaßt und angemessen war. Diese Entwicklung verdanken wir dem Schaffen einer Anzahl hervorragender Persönlichkeiten, die ihre künstlerischen Kräfte besonders der inneren und äußeren Gestaltung des Buches gewidmet haben, und dem Bestreben einer Anzahl führender Verleger, aus den Verirrungen und Verwirrungen der „Stile“ — zuletzt des Jugendstiles — herauszukommen und ihren Veröffentlichungen ein eigenes „Gesicht“ zu verleihen, das einprägsam dem Auge des Bücherfreundes auffallen und ihm im Gedächtnis haften sollte. Manches Vorbildliche ist damals geschaffen worden: wenn wir schmökernd vor den Bücherreihen sitzen, verweilen wir gern bei manchem schönen Stück aus jener Zeit, das heute noch Freude macht und Anregung zu neuen Gedanken gibt. Neben den Vorbildern englischen Ursprungs gaben natürlich auch viele alte Handbände aus den Zeiten vor der maschinellen Buchherstellung manch wertvolle Anregung für einen neuen Band. Daß wir die englischen Vorbilder insofern weit überholt hatten, als wir die künstlerischen Qualitäten altgepflegter Bindekunst auf das Gebrauchsbuch, auf die Massenherstellung übertrugen, während es dort — nur von wenigen Ansätzen abgesehen — auch bis heute noch nicht gelungen ist, den technischen und künstlerischen Tiefstand der Einbandausführung des Gebrauchsbuchs zu überwinden, sei nur nebenbei erwähnt. Künstlerisch hochstehende und technisch gute Arbeit wird dort vorwiegend nur auf das Luxusbuch für einen kleinen Kreis zahlungskräftiger Bücherliebhaber angewendet, während wir dem für den Massenabsatz bestimmten Buche ein künstlerisch und an Material wertvolles Gewand geben können. So erfreulich es an sich natürlich ist, daß durch die Massenverbreitung gut ausgestatteter Bücher das Qualitätsgefühl der Bücherkäufer auch für das Materielle am Buche geweckt worden ist, so hinderlich ist diese Einstellung in gewissem Sinne den Versuchen, durch Veränderung des technischen Herstellungsprozesses eine Verbilligung herbeizuführen.

Dieser schmökernde Rückblick auf eine durch den Krieg hart unterbrochene Entwicklung ist nicht so überflüssig, wie es zunächst scheinen mag. Zwar sind die Zeiten der Nachkriegs-Materialnot, in denen selbst künstlerisch wertvolle Ent-

würfe durch eine unter Mangel an geeignetem Material und Minderwertigkeit des vorhandenen, unter Unerschwinglichkeit guter Stoffe und der Notwendigkeit, die Preise niedrig zu halten, grausig entartete Technik mißrieten, in der Erinnerung versunken, und wir können wieder gute und schöne Einbände herstellen. Aber der Vergleich zwischen den Büchern jener Jahre und unseren heutigen läßt uns manches Interessante feststellen; leider ergibt sich auch die eine und andere Beobachtung, die nicht erfreulich ist.

Sehen wir zunächst einmal *die Materialien* an.

Die Bezugsstoffe — Leder, Leinen, Papier — sind im ganzen dieselben geblieben, haben aber unter dem Einfluß des wechselnden Geschmackes wesentliche Veränderungen erfahren, hauptsächlich in der Richtung, daß vor den früher soviel verwendeten Nachahmungen anderer Stoffe — Leinen mit Ledernarbungen, Papiere mit Leder- oder Stoffpressungen — solche Stoffe bevorzugt werden, die ihren eigenen Charakter behaupten und nicht wertvolleres Material vorzutäuschen versuchen. Es fällt auf, daß alle Materialien farbenfreudiger geworden sind, so daß die Bücher neuerer Zeit in lustiger Buntheit zwischen den vorwiegend stilleren Farben früherer Zeit stehen.

Pergamente und Leder gleichen in der Auswahl des Rohmaterials, in Bearbeitung im allgemeinen den früheren. Versuche, neben den altbekannten Lederarten neue, beispielsweise Kaninchen- oder billigere einheimische Schafleder zu verarbeiten, haben infolge ihrer geringen Haltbarkeit jene nicht verdrängen können. Der Wohlfeilheit wegen wurden dünne Spaltleder, besonders zu billigen Bänden, die aber luxuriös zu wirken versuchten, genommen; die Falten am Falze und an den Einschlägen, die bei ihrer Verarbeitung unvermeidlich sind, haben aber wieder zu seltenerer Verwendung geführt, umsomehr als die Bücherkäufer diese Erscheinung oft als Beschädigung ansehen.

Vor einigen Jahren wurde pergamentähnlich verarbeitete Fischhaut zu Einbänden erprobt. Die rauhe Oberfläche — unangenehm im Griff, verderblich für danebenstehende Bände aus zarteren Materialien — und die mangelnde Beweglichkeit im Gelenk hinderten ihre Verbreitung; die wenigen so gebundenen Bücher sind Kuriositäten geblieben.

Die für Bezüge geeigneten Textilstoffe sind in vielfarbiger Buntheit und reicher Auswahl an verschiedenartiger Oberflächenbeschaffenheit zum überwiegenden Teil in einheimischen Fabrikaten vorhanden. Nachdem es gelungen ist, der Farbenbuntheit der Einbandstoffe durch lichtbeständige Färbung Dauer zu verleihen, ist auch der alte Kummer von Buchhändlern und Bücherfreunden verringert, daß die dem Licht und den Veränderungen der Luftfeuchtigkeit stärker ausgesetzten Rücken und Ränder der Bücher verblaßten. Anfangs war die Auswahl der lichtecht gefärbten Stoffe nur gering, sie waren hart und unrein im Farbton, neuerdings ist aber eine wesentliche Bereicherung der Farbenskala zu

verzeichnen, die Farbtöne sind milder und reiner geworden. Leider müssen gerade bei den hellen und zarten Farbtönen die Ansprüche an Lichtechtheit noch eingeschränkt werden, aber ohne Zweifel wird es bald gelingen, auch diesen längere Beständigkeit zu sichern. Und vielleicht wird es auch einmal gelingen, die Einbandstoffe im Farbton übereinstimmend einzufärben, denn es entstehen oft Schwierigkeiten durch die Unterschiede in den Farbtönen bei verschiedenen Anfertigungen gleicher Färbung in derselben Fabrik; zwischen verschiedenen Stücken der gleichen Anfertigung kommen Abweichungen vor, ja sogar im selben Stück sind oft Nuancierungen zu beobachten.

Ein am fertigen Buche nicht sichtbares, aber doch sehr wichtiges Material — wichtig, weil es so oft Ursache von Mißlingen und Ärger wird —, die *Pappe der Decken*, bedarf noch einiger Ausführungen. Wenn wir wieder einmal in alten und neuen Schätzen schmökern, fällt auf, wie selten unter den alten, wie häufig unter den neuen Bänden solche sind, die verbogene Deckel zeigen und sich entweder in ganzer Ausdehnung oder auch nur streifenweise gegen das Geradestehen wehren. Die maschinelle Durchführung verschiedener Arbeitsgänge, die früher Handarbeit waren — das Deckenmachen und Einhängen —, kann durch die verwendeten Klebstoffe eine verschiedenartige Beanspruchung der beiden Pappoberflächen verursachen, die sich dann gegeneinander verziehen. Auch unterschiedliche Trocknungsvorgänge in den Bezügen — außen Leinen, innen Papier des Vorsatzes — können diese Wirkung haben. Oft wird auch die Schuld der Beschaffenheit der Pappe beigemessen: Jahreszeiten mit höherer Luftfeuchtigkeit ergeben Pappen, die noch lange arbeiten; bei Verwendung gut lufttrockener „Sommerware" wären die üblen Erscheinungen vielleicht vermeidbar. Daß heute aus Ersparnisgründen viel seltener als früher geklebte Pappen verwendet werden, mag auch eine der Ursachen sein. Vielleicht auch mögen heute die Rohmaterialien für die Pappen weniger sorgfältig ausgewählt und verarbeitet werden. Hier ist der dringende Wunsch des Verlages und des Bücherkäufers an den Techniker zu richten: durch sorgfältige Materialauswahl und geeignete Verarbeitung Mißlingen zu vermeiden. Doch auch der Verleger kann sein Teil dazu tun: dem Buchbinder ausreichend Zeit geben, die fertigen Bücher in der Presse trocknen zu lassen; aber die einzige Ursache ist die unter dem Einfluß des Konkurrenzkampfes so knapp gewordene Zeit sicher nicht, wie so oft behauptet wird: auch früher mußten die Bücher schnell und in großen Auflagen fertiggemacht werden.

Um die Art der verwendeten Pappe kümmert sich der Verleger im allgemeinen zwar nicht. Nur bei gewissen hellfarbigen Leinen, besonders dem dünnen Ballonleinen, dann bei hellen und transparenten Bezugs- und Vorsatzpapieren machen sich die Färbungen der Pappen und die Glätte oder Rauheit ihrer Oberflächen bemerkbar, und es muß darauf Bedacht genommen werden, daß die Farbwirkung, die der Bezug über dem Grau, Gelb oder Weiß der Pappen in den

dem Verlag vorgelegten Mustern hatte, auch bei der Auflageanfertigung gewahrt bleibt.

Die Techniken der *Beschriftung und Verzierung* der Einbände sind in den letzten Jahren um einige vermehrt worden. Neben den früher bekannten und auch heute noch vorwiegend angewandten Druck in der Prägepresse, der in Einzelheiten der technischen Ausführung Verbesserungen erfahren hat, beispielsweise durch die Möglichkeit, dem Aufdruck durch Verwendung von säure- und feuchtigkeitsfester Goldfolie ein lange haltbares, dem Golde gleiches Aussehen zu geben, sind Offsetdruck und Spritztechnik getreten.

Die vielseitige Verwendbarkeit des Offsetdrucks für Papier schuf die Möglichkeit, Papier-, Halbleinen- und Halblederbänden ein abwechslungsreiches und mehr oder weniger wohlfeiles Gewand zu geben. Aber auch auf Leinen, vorzugsweise den feinfädigen glatten Ballonleinen, daneben Matt(Ecruda)- und ähnlichen Leinen, lassen sich wundervolle Wirkungen erzielen, weil konturlose ein- und mehrfarbige Halbtonvorlagen, die im Prägedruck nicht wiederzugeben sind oder zum mindesten hart und kalt auf dem Untergrund stehen, sehr schön originalgetreu und mit weichen Übergängen vom Material zum Aufdruck reproduziert werden können. Auch Pergamente lassen sich im Offsetverfahren mit prächtiger Wirkung bedrucken, allerdings der Schwierigkeiten beim Druck und des langsamen Trocknens wegen nur bei kleineren Auflagen.

Die neueste der Einbandtechniken, das Spritzverfahren, hat ebenfalls ein weites Feld erobert. Bei der Verzierung von Papieren hat es vielfach die zeitraubenden Methoden der Kleister- oder Marmorarbeit verdrängt, mit dem Offsetdruck hat es die Möglichkeit gemein, zarte Farbabstufungen wiederzugeben. Die Auswahl der Leinensorten ist wesentlich größer als für den Offsetdruck, da die meisten Leinen mit leichter oder ohne Oberflächenappretur verwendbar sind, es lassen sich auch helle Farben auf dunklen Stoffen auftragen, ebenso Bronzen aus verschiedenen Metallen. Im geringeren Umfange wird auch noch Kolorierung mit Schablone und Pinsel angewendet, doch erfordert dieses Verfahren längere Herstellungszeit und bei schwierigen Entwürfen erheblichen Arbeitsaufwand. Kombinationen all dieser Verfahren ermöglichen eine abwechslungsreiche Mannigfaltigkeit für die Ausführung verschiedenartigster Entwürfe.

Die heute fast vollständige Übernahme der Vorarbeiten für Beschriftung und Verzierung der Einbände in das Arbeitsgebiet des Verlages hat leider dazu geführt, daß das verfügbare Schriften- und Schmuckmaterial aus beweglichen Lettern bei vielen Buchbindereien reichlich veraltet und wenig vielseitig ist, so daß der Verlag oft auch bei einfachen Vorhaben vorzieht, selbst Entwürfe beizubringen oder sie aus Schriftenmaterial der Druckereien setzen und danach Prägeplatten herstellen zu lassen.

Zum Thema Einband gehört zwar eigentlich das vom Verlage oder Drucker

angeschaffte *Papier des Buchblocks* nicht. Da aber manches Mal Verleger und Buchbinder ihre liebe Not haben, Eigentümlichkeiten des Papiers zu überwinden, die vorher nicht erkennbar waren oder nicht beachtet geblieben sind, so müssen wir auch diesem Punkt noch einige Betrachtungen widmen. Die früher schon gern verwendeten englischen und neuerdings auch in schönen deutschen Erzeugnissen vorhandenen „federleichten" Dickdruckpapiere bedingen verschiedene Rücksichtnahme bei der Planung des Einbandes. Nicht jedes dieser Papiere nimmt beispielsweise farbigen oder Goldschnitt an. Oft „kleben" die einzelnen Buchblätter am Schnitt stark, der Schnitt „reißt", das gibt dann beim Aufblättern Risse, mindestens aber einen rauhen ausgefransten Schnitt. Der Übelstand zeigt sich besonders stark beim Goldschnitt der Eiweißgrundierung wegen. Er tritt übrigens mitunter auch bei gewöhnlichen Sorten und bei Dünndruck (Bibeldruckpapieren) in Erscheinung. Sind die Schwierigkeiten, einen sauberen Schnitt zu machen, sehr groß, dann muß nötigenfalls ein gesprengter Schnitt angebracht werden, wie er jetzt allerdings nur selten — bei Lehrbüchern und wissenschaftlichen Werken — zu finden ist.

Bei Dickdruckbänden ist oft der Vorderschnitt treppenförmig gezackt. Diese das gute Aussehen eines Bandes oft stark beeinträchtigende und beim Blättern recht hinderliche Erscheinung läßt sich vermeiden, wenn der Rücken nur schwach gerundet oder ein gerader Rücken angebracht wird. Hierauf muß also schon beim Entwurf des Rückens, der dann etwas schmäler wird, Rücksicht genommen werden.

Noch etwas Unschönes, das oft Anlaß gibt zu Ärger zwischen Verlag und Buchbinder und dem Besitzer des Buches die Freude daran verderben kann, ist die Querfaltenbildung in der Zeilenrichtung, die der Buchbinder kaum verhüten kann und die nur durch Verwendung des Papiers „in breiter Bahn" zu vermeiden ist. Wenn Papiermacher und Buchbinder bei Beanstandung in dieser Hinsicht so oft erwidern, daß „früher" daran nie gedacht worden sei, so müssen wir beim Schmökern doch einmal darauf achten, ob die alten Bücher diese Falten auch haben. Tatsächlich sehen wir, daß sie in früheren Büchern nur sehr selten auftreten, und wenn wir gar einige Bände auf die Laufrichtung des Papiers prüfen, zeigt sich, daß oft querlaufende Papiere verwendet worden sind. Häufig sind beide Laufrichtungen durcheinander verdruckt. Wo das bei heutigen Büchern geschehen ist, ergibt sich noch eine besonders häßliche Verunstaltung, wenn die Bücher nicht dauernd in ganz gleichmäßig erwärmten und lufttrockenen Räumen aufbewahrt worden sind: einzelne Bogen schieben sich über Ober- und Unterschnitt heraus und schwinden entsprechend an der Seite. Hier muß daher ein Appell an die Papierfabrikanten eingeschaltet werden, trotz Preiskonkurrenz und trotz Zwang zu schneller Produktion die Papiere so zu arbeiten, daß diese Dinge vermieden werden. Empfohlen wird oft, die Papiere vor der Weiterverarbeitung

erst einige Monate lagern zu lassen; daß auch das oft nicht zur Besserung führt, ist vielfach ausprobiert.

Bei der Besprechung der Materialien sind schon allerlei *technische Fragen* gestreift worden, so daß nur einiges noch zu sagen bleibt, was den Verleger im besonderen angeht bei der Vorbereitung seiner Bucheinbände. Ziemlich allgemein werden heute nur wenig gerundete Rücken bevorzugt, die gefälliger erscheinen als die uns von früher her vertrauten, oft fast bis zum Halbkreis aufgebogenen Rücken. Die Beschriftung ist bei flachem Rücken leichter zu lesen, das Aufklappen und Blättern wird erleichtert, wenn die Rücken fest am Block anliegen, und trotzdem kann ein schöner Falz angebracht werden. Auch der gerade Rücken ist sehr häufig, doch hängt die Möglichkeit seiner Anwendung sehr von der Gesamtgestaltung des Buches ab, von Format und Rückenstärke, der gerade Rücken ist weniger beweglich als der gerundete, stemmt sich also dem Aufklappen des Buches entgegen, und es besteht die Gefahr, daß der Block aus dem Einband gelockert wird, besonders bei starken Bänden, bei denen außerdem bei längerem Gebrauch der Vorderschnitt sich nach außen wölbt. Daß die Form des Rückens auch mit der Papierwahl zusammenhängt, war schon erwähnt.

Die Absicht, ein neu geplantes Buch herzustellen, zwingt den Verleger zunächst zu der Überlegung der technischen Durchführbarkeit, zu der Frage also, wie alle technischen Einzelvorgänge am einfachsten und damit am wohlfeilsten zum Ziele führen können. Der Einband, der oft einen größeren Anteil am Preis des fertigen Bandes hat als Satz und Druck und Papier zusammen, nimmt einen sehr großen Raum bei dieser Überlegung ein, denn er soll ja nicht nur würdiges Gewand für den Inhalt sein, sondern unter den Nachbarn im Schaufenster auffallen und Freude am Besitz wecken. Ohne weiteres führt also dieser Gedankengang zur *Preisfrage*. Daß die Bücher im Verhältnis zur Lebenshaltung der als Käufer in Frage kommenden Volkskreise viel zu teuer geworden sind, ist so oft erörtert worden, daß es langweilig wäre, das hier zu wiederholen, wenn nicht daraus die naheliegende Frage entstünde, ob uns nicht die Technik neue Wege weisen kann, eine Verbilligung und damit die Möglichkeit weiterer Verbreitung zu schaffen, ganz abgesehen von der kulturellen Pflicht, die der Buchhandel dem Bücherkäufer und dem Autor gegenüber hat, dem einen durch billigeren Preis die Teilnahme am literarischen Leben zu erleichtern, dem anderen durch weitere Verbreitung zur Geltung zu verhelfen.

Wenn wir die technische Entstehung der Bücher durchdenken, ergibt sich, daß die Herstellung des Buchblocks von der Fabrikation des Papiers an bis zu Satz und Druck — Papiermaschine, Setzmaschine, Schnellpresse, die Übernahme des Offsets und verwandter Verfahren auch für den Schriftdruck u. a. — grundlegende Veränderungen gegen die Handarbeit der Väter erfahren hat, Veränderungen, die durch Umformung oder Kombination verschiedener Einzelvorgänge die ursprüng-

liche Handwerksübung zum Teil bis zur Unkenntlichkeit entstellt haben. Wie steht es damit in der Buchbinderei? Schneidepressen, Falzmaschinen, Klebemaschinen, Heftmaschinen, Drei-, Vierschneider, Rund- und Abpreßmaschinen, Deckenmachmaschinen, Einhängemaschinen haben die technischen Einzelvorgänge durch Steigerung der Geschwindigkeit dem Zwang angepaßt, Massen in kurzer Zeit zu bewältigen. Aber: im großen und ganzen werden alle Einzelarbeitsvorgänge wie vordem, nur mit Umwandlungen ins Mechanische, ausgeführt. (Auch der wesentlichste Unterschied zwischen Hand- und Maschinenarbeit, die andersartige Ordnung der Hauptabschnitte „Block-und-Rücken / Decke" in „Block / Decke-und-Rücken" ist nur eine Verschiebung im Mechanischen.)

Hier müßte eine neue Idee neue Möglichkeiten erschließen, die mit einer Verbilligung der Buchherstellung nicht bloß dem Bücherkäufer Vorteile und Freude brächten, sondern auch Autor, Verleger, Buchhändler, Drucker, Buchbinder Aussichten eröffneten. Ansätze dazu sind da. Aus England und Amerika (soviel bekannt nicht aus Deutschland) sind Bücher gekommen, bei denen die Arbeit des Heftens erspart wurde, indem die Bogen nur geholländert, die Bogenrücken mit den überhängenden Fäden in die Rücken der Buchdecken, bzw. auf Gazestreifen geleimt worden sind. Die Ersparnismöglichkeit erhellt daraus, daß das Holländern dem Arbeitsvorgang in der Falzmaschine oder im Rotations-Falzwerk unmittelbar angeschlossen werden kann. Nur für Spezialitäten ist das Baumfalk-Verfahren angewendet worden, bei dem die Bogenrücken abgeschnitten und gegen den Deckenrücken geklebt werden (ein ganz reizend gelungenes Buch des vorigen Jahres, das dem Inhalt aus Sprachgut des fernen Ostens entsprechend einem Blockbuch ähnlich gestaltet worden war, zeigte, daß dieses Verfahren keine „Ersatz"-Methode ist, die minderwertige Bücher ergeben muß). Nicht überzogene, aus einem durchgehenden Karton bestehende Pappbände mit angeklebtem Vorsatz sind als Vereinfachung der Pappbände gemacht worden, sind aber nach den jetzigen Arbeitsmethoden nicht viel billiger geworden als überzogene Pappbände mit nicht durchgehenden Pappen. Die Weiterbildung dieser Einbandart verdient Aufmerksamkeit. Übrigens steht für absehbare Zeit eine bedeutende Erfindung bevor, die allerlei Aussicht für die Herstellung von Büchern größerer Auflage eröffnet; da sie das Falzen, Zusammentragen, Kollationieren, Heften durch einen einzigen Arbeitsvorgang ersetzt, könnte sie wohl mit einem bewährten Inseratenwort als eine „umwälzende Erfindung" angesprochen werden und der Hoffnung Raum geben, sie möchte in der Buchbinderei auch ein wenig umwälzen.

Darum: Meister und Gesellen der Einbandkunst! Verschiedenerlei Wünsche sind beim Schmökern in alten und neuen Erzeugnissen des Buchbinderhandwerks erwacht: früher Geleistetes wieder zu erreichen, neue Wege zu finden!

BUCHEINBAND UND BÜCHERFREUND

VON CAJETAN MARIA FREUND, MÜNCHEN

WOHL jeder Bücherfreund, der heute von Zeit zu Zeit einmal seine Bibliothek rein auf die optische Wirkung hin besieht, wird ein wenig den Kopf schütteln über die unglaubliche Verschiedenartigkeit der Elemente, die in ihr zu einem Ganzen vereinigt sind. Da stehen neben den vornehmen Handbänden, die für den Kenner natürlich unter Tausenden herausleuchten, die Leder-, Pergament-, Leinen-, Seiden-, Kaliko- und Pappbände der Verlage, an deren Rücken man gleich den Stil der berühmten Meister der Buchkunst errät, da sind ferner die Interimsbände der Handpressen und endlich in den weniger auffälligen höheren Reihen die gehefteten Bücher, unter denen etwa die französischen durch ihre Menge und ihre Uniformität hervorragen, dazu die Broschüren und die unleidliche Gruppe der zerfledderten Exemplare, die erst noch der Genesung durch die kundige Hand des Meisters harren. Befaßt sich der Bücherfreund, den wir uns hier vorstellen, nun gar noch mit älterer Literatur, so wird das Durcheinander vollkommen; da rücken dann die Schweinsleder- und Pergamentfolianten an, die braunen Lederbände mit echten Bünden und mehr oder weniger reicher Goldprägung und die Pappbände des XVIII. Jahrhunderts. Unser Freund wird sich seufzend eingestehen, daß, sofern ihm nicht ein beträchtlicher Reichtum eine durchgreifende Kur gestattet, dieser Zustand wahrscheinlich immer bestehen bleiben wird und er mag sich fragen, ob dem wohl immer so gewesen sei. Sicherlich hat die Bibliothek eines Sammlers vor hundert Jahren noch einen wesentlich einheitlicheren und geschlosseneren Eindruck gemacht, von noch früheren Epochen ganz abgesehen, wo man nur Leder und Pergament kannte, wo der Gold- und Schwarzdruck einen allgemein verbindlichen Stil zeigte und wo überhaupt das Prinzip der Materialgerechtigkeit in einem ganz anderen und zugleich dem Werk adäquateren Sinne galt. Auch ist sicher, daß beispielsweise Einbände des XVI. Jahrhunderts mit solchen des XVII. und XVIII. besser zusammengehen als die noch des beginnenden XIX. Jahrhunderts mit modernen, gar nicht zu reden von der fürchterlichen Zeit um das Ende des XIX. und den Anfang des XX. Jahrhunderts, deren Produkte man allerhöchstens noch als historische Kuriositäten aufstellen kann, wenn man sie nicht völlig umbinden lassen will, was bei wertvollen Werken manches Bedenken gegen sich hat; selbst dann wird man sie gerne absondern und etwa in einem eigenen Schranke aufbewahren. — In einem solchen Falle mag es dann recht nützlich sein unseren bedenklichen Freund daran zu erinnern, daß die Schuld an diesen mindestens ästhetisch unerfreulichen Zuständen nicht den Buchbinder allein trifft; wir werden ihm zum Beispiel anheim stellen zu überlegen, daß auch der Drucker daran nicht ganz unbeteiligt ist, daß es Jahrhunderte

gab, in denen das Gedichtbuch, das Lehrbuch, der wissenschaftliche Traktat und überhaupt alles irgend Gedruckte denselben hohen Grad von künstlerischer Vollendung aufwiesen, während man heute die typographische Schönheit (zu welcher ja auch die Wahl des Papiers gehört) gerade noch für sogenannte literarische Werke gelten läßt, alles andere — unsere Schulbücher sind seit langem das abschreckendste Beispiel dafür — weist eine unglaubliche Verwahrlosung auf. Wir werden unseren Freund weiter auffordern sich einmal die Formate seiner Bibliothek zu besehen und sich klar zu machen, daß es bis in das XIX. Jahrhundert herein Standardformate gab, von denen nur in verhältnismäßig seltenen, durch die besondere Art eines Werkes, etwa seine Ausstattung mit Tafeln und dergleichen, bestimmten Fällen Abweichungen stattfanden, während heute — ohne daß über diesen Zustand damit ein Werturteil gefällt sein soll — im Prinzip jedes Format vom winzigsten bis zum monumentalsten erlaubt ist. Schließlich läuft es eben darauf hinaus, daß selbst eine so private und individuelle Sache wie eine Bibliothek auch nur das Bild widerspiegeln kann, das unsere heutige Welt im Ganzen bietet, das Bild der Zerrissenheit und der Willkür, das Bild einer Kunst ohne den großen nationalen oder auch übernationalen Stil, das Bild der unverbindlichen Einzelleistung, des Strebens nach Originalität um jeden Preis und auch das Bild der Mechanisierung, Technisierung und Industrialisierung, das Bild, kurzum, der Zivilisation. Ja, auch unsere Bibliotheken sind zivilisiert, durch und durch, so sehr wir auch geneigt sind gerade sie als Bollwerke gegen die Zivilisation zu betrachten und als Zuflucht vor dem Ungemach des Zeitalters.

Ein Geschenk dieses Zeitalters ist, um zu unserem Gegenstande zu kommen, der Verlagseinband. Er ist ganz und gar eine Erfindung unserer Maschinenzeit und getränkt vom kommerziellen Geiste des XIX. Jahrhunderts. Ältere Zeiten kannten ihn nicht; man kaufte das Buch geheftet, wie es heute in größerem Umfange vielleicht noch bei wissenschaftlichen Werken üblich ist, und ließ es selbst binden; das war die Regel, daher die prachtvolle Einheit älterer Bibliotheken. Damit war aber auch ein Maßstab gegeben: Bücher, die nicht wert waren gebunden zu werden, waren notwendigerweise vergänglich und gingen zu Grunde oder wurden folgerichtig gar nicht erst gedruckt. Das hat sich gründlich geändert. Aus einem Gegenstande der Kultur, das heißt also einem Gegenstande wirklichen Bedarfes, ist das Buch ein Luxusartikel geworden, den man eigentlich nicht mehr braucht; ihn halbfertig zu kaufen und dann noch eine Menge Geld anzulegen um ihn in seinen endgültigen Zustand überzuführen und endlich seine denn doch etwas anspruchsvollere Gegenwart mit pflegender Sorgfalt zu betreuen, das wagt man dem Durchschnittskäufer nicht mehr zuzumuten, nein, das Buch muß ihm fix und fertig in die Hand gedrückt werden, er braucht es zu Hause nur auszupacken und ins Regal zu stellen und kein Mensch kann ihm an den unaufgeschnittenen Bogen nachweisen, daß seine Bibliothek nur eine betrügerische Vorspiegelung ist. Dazu

kommen dann einerseits die hohen Auflageziffern bei viel gelesenen Autoren, die, abgesehen davon, daß sie den Handband schon rein technisch unmöglich machen, ganz allgemein zum ästhetischen Schlendrian verführen (obwohl man nicht recht weiß, warum dies eigentlich der Fall ist; man sollte im Gegenteil meinen, daß gerade eine hohe Auflage zu besonderer Gewissenhaftigkeit verpflichten müßte; doch gibt wohl das kommerzielle Moment den Ausschlag; eine Ersparnis von wenigen Pfennigen wächst natürlich hier zu riesenhaften Summen an) und andererseits das Schlagerwesen, das ein gestern berühmtes Buch heute der Vergessenheit überantwortet, weil es von einem noch berühmteren überholt wurde. Dem Verleger solcher Bücher — und zahlenmäßig sind sie es, die heute die Produktion beherrschen — wird es sehr gleichgültig sein, ob seine Erzeugnisse dem Leser in kultiviertem Gewande übergeben werden, weil er genau weiß, daß es auch diesem Leser sehr gleichgültig ist, in welchem Zustande das Buch bei ihm herumliegt; er pflegt es ja, wenn er es einmal nach flüchtigster Lektüre zugeklappt hat, in der Regel nie wieder zur Hand zu nehmen und es wird ihm auch nicht schwer fallen sich eines Tages in der brutalsten Weise von ihm zu trennen. Und dies ist die Forderung des Durchschnittslesers: er will ein handliches Buch haben, mit dem er nicht viel Umstände zu machen braucht, eine fertige Mahlzeit wie im Quick-Lunch-Restaurant, mit Selbstbedienung, es soll hübsch aussehen und nicht viel kosten. Wir sind — in der Mehrzahl — trotz allem raffinierten Luxus doch Geschöpfe von einer geradezu barbarischen Anspruchslosigkeit geworden; in ästhetischen Dingen kann man uns mit Minimaldosen befriedigen: in der Quantität sind wir dafür um so gefräßiger.

Dieses Gemälde wird manchem übertrieben erscheinen, und wir sind gerne bereit zuzugeben, daß es nur im Großen und Ganzen Geltung hat. Wir besitzen glücklicherweise eine Anzahl von Verlagen — im Vergleich mit der Gesamtzahl aller Verlagsunternehmungen sind es freilich verschwindend wenige — deren Bücher in vorbildlicher typographischer und buchtechnischer Ausstattung erscheinen und deren hohes künstlerisches Niveau ohne Rückhalt anerkannt werden muß. Diese Verlage — wir werden zu ihrer Aufzählung schwerlich die sämtlichen zehn Finger benötigen — sind dieselben, an die man denkt, wenn von der Verbreitung und Förderung heutiger Dichtung die Rede ist und der Zusammenhang dürfte kein zufälliger sein. Ihre Erzeugnisse sieht jeder Bücherfreund gerne in seinen Regalen. Die bekannten Meister des Buchgewerbes sind vorzüglich für sie tätig, ja, man kann sagen, daß die Buchkunst (von den Handpressen abgesehen) geradezu auf sie beschränkt ist. Einstweilen sind aber auch sie, was den Einband betrifft, an die maschinelle Herstellung, das heißt also an den Verlagseinband im üblichen Sinne gebunden, und zwar gebunden in der Hauptsache durch kaufmännische Rücksichten. Die Billigkeit ist der schwerwiegende Vorzug des Verlagsbandes, der Handband könnte sich in der Konkurrenz gegen ihn nicht behaupten; außer-

dem ist er sehr schnell herzustellen, das ist heute, wo man rasch vorübergehende Konjunkturen ausnützen will, oft entscheidend. Der Verkauf von gehefteten Büchern kommt für die überwiegende Mehrheit der Produktion nicht in Frage. Bei besonders wertvollen und schönen Werken wird sich natürlich immer eine kleine Schicht von Käufern finden, die den eigenen Einband bevorzugen, die meisten wollen, selbst wenn das Buch für sie nicht bloß eine ephemere Sache ist, einen fertigen Band haben. Es war daher verständlich und berechtigt, wenn sich das buchkünstlerische Schaffen seit langem in erster Linie auf den Verlagsband eingestellt hat. Es hat sich dabei — allerdings vorläufig noch in sehr vagen Umrissen und meist in wenig erfreulichem Sinne — beinahe schon so etwas wie ein Stil, oder sagen wir bescheidener: eine Technik, des Verlagsbandes herausgebildet. Seine Eigentümlichkeiten wollen wir uns rasch klar machen und uns dabei gleichzeitig fragen, wie weit sie den Erfordernissen der Sache, dem Zweck und dem gegebenen Material entsprechen und was etwa getan werden könnte um sie, wo es nötig erscheint, diesen Erfordernissen besser anzupassen. Daß für Werke, die auch nur die bescheidensten ästhetischen Ansprüche erheben, heute nur noch die Fadenheftung in Betracht kommt, das dürfte inzwischen wohl zu einer allgemeinen Norm geworden sein und die Rostflecken, die die unerfreuliche Folgeerscheinung der Metallklammerheftung sind, werden unser Auge kaum mehr beleidigen. Aber gleich bei der Heftung kommen wir zu einem peinlichen Kapitel, das sind die Bünde, oder vielmehr der sie ersetzende Gazestreifen. Er ist die Achillesferse des Verlagseinbandes, er ist es, der seinen Gegnern das Hauptargument liefert, und sicherlich ist der Anblick der durch das Vorsatzpapier sich durchdrückenden Gaze nicht schön. Andererseits liegt in ihm der wichtigste Verbilligungsfaktor, fällt er, so muß der Maschinenband überhaupt fallen. Man wird sich also mit ihm abfinden müssen, wobei aber doch noch darauf hingewiesen sei, daß er zu alledem in seiner gewöhnlichen Erscheinung den Keim der Zerstörbarkeit schon in sich trägt; bei neuen Büchern macht man ja doch fast immer die Erfahrung, daß der Einband, noch ehe man sie ganz zu Ende gelesen hat (besonders wenn man sie dabei ein paar Mal in der Aktenmappe mit sich herumgetragen hat) sich loszulösen beginnt. Es wäre also zu fordern, daß dem Einhängen mehr Aufmerksamkeit gewidmet wird, indem etwa, wie ich das gelegentlich schon gesehen habe, über den Gazestreifen, soweit er auf dem Deckel aufliegt, ein Papierstreifen geklebt wird, der so stark ist, daß die Fäden sich nicht durchprägen können; so erreicht man gleichzeitig eine solidere Verbindung mit dem Deckel und eine Cachierung der Gaze. — Ich möchte nicht unterlassen bei dieser Gelegenheit eine bezeichnende Wahrnehmung mitzuteilen; ich machte sie als ich vor kurzem an dem Schaukasten einer Buchbinderei vorbeiging. Der Meister, der sich ausdrücklich als Handbuchbinder bezeichnete, hatte erzieherische Absichten und wollte den Betrachtern seines Fensters den Werdegang eines Handbandes in seinen ver-

schiedenen Stadien veranschaulichen. Und welches war das erste Stadium? Ein Buchblock, auf Gaze geheftet! Das ist niederschmetternd, aber es zeigt, wie verheerend das Beispiel der Industrie wirkt und wie unter seinem Einfluß bei einer sehr großen Zahl von Buchbindern das handwerkliche Bewußtsein schon geschwunden ist. Für den Handband müßte die Verwendung von Gaze, die für den Maschinenband ein notwendiges Übel ist, geradezu als schmachvoll gelten. Aber es geht noch weiter: im gleichen Fenster hatte derselbe Meister als letztes Stadium das Aufziehen des Leders gezeigt, und was sah man da? Etwa einen glatten runden Rücken, wie es die nun einmal vorhandene Gazeheftung (wie jede flache Heftung) erfordert hätte? Nein, es mußte Besseres vorgetäuscht werden und so legte man den bekannten Pappstreifen mit den aufgeleimten Wülsten unter und die berühmten „falschen Bünde" sind fertig: Talmi von Anfang bis zu Ende. Leider ist dieses Verfahren schon bei vielen Handbuchbindern anzutreffen; mir ist jedenfalls von Verschiedenen bekannt, daß sie echte Bünde nur auf Bestellung liefern, äußert der Kunde keine besonderen Wünsche, so bekommt er seinen Band in der geschilderten similihaften Ausführung. Dabei ist es interessant, wie sehr sich diese falschen Bünde schon in das Bewußtsein des Käufers eingeschlichen haben. Ich habe viele getroffen, die diese, von ihnen als Rippen bezeichneten Erhabenheiten für ornamentale Bestandteile hielten und von ihrer ursprünglichen ganz real-praktischen Bedeutung keine Ahnung hatten. Für den Verlagsband also, um wieder zu ihm zurückzukehren, stehen demnach erhabene Bünde überhaupt nicht zur Debatte; freilich sieht man die falschen Bünde — man sollte meinen, schon der Name müßte sie gebührend als das kennzeichnen, was sie sind: ein Surrogat — noch recht häufig; sie sollten endlich verschwinden. Hierher gehört auch das Kapitalband, das beim Verlagsband heute noch fast allgemein in Gestalt eines angeklebten Streifens erscheint. Sinn hat es natürlich nur da, wo es tatsächlich zur Verbindung der oberen und unteren Ecken dient, das heißt also, wo es mit der Hand gestochen wird; das scheidet für den Verlagsband ohne weiteres aus. Die Ehrlichkeit würde daher erfordern es ganz wegzulassen, was bis jetzt aber noch ziemlich selten geschieht. — Ein weiterer Punkt ist das Einbandmaterial, und hier scheint immerhin ein befriedigenderer Zustand erreicht zu sein. Die Frage allerdings, welches denn eigentlich das dem Maschinenband angemessene Material sei, ist nicht so ohne weiteres zu beantworten. Betrachtet man den Verlagsband als ein immerhin für einige Dauer bestimmtes Produkt, so wird man wohl dem Leinen den Vorzug geben; wir denken dabei vor allem an Kalikoleinen, aber auch an Ballonleinen. Betrachtet man dagegen den Verlagsband als Notbehelf, der, sagen wir einmal: im Ernstfalle, dem Handband zu weichen hat, so wird man sich eher für den Pappband entscheiden, der vielleicht in Material und Technik der echteste ist (er erlaubt Druck und Prägung zwanglos in gleicher Weise, und sowohl in Farben wie in Gold). Bei den Verlagen er-

freut er sich allerdings keiner großen Beliebtheit, man behauptet, das Publikum habe eine Abneigung gegen ihn (wir sprechen hier, wohlgemerkt, vom Pappband im eigentlichen Sinne, nicht vom Interimsband). Leder würde ich als Material für den Maschinenband überhaupt vermeiden: edle Qualitäten sind unserem Gefühl nach zu wertvoll und sollten dem Handband vorbehalten bleiben und billiges Leder sollte — man kann ruhig sagen: aus Anstandsgründen — völlig ausscheiden. Die Frage, ob Halb- oder Ganzleinen, ist eine Frage des Geschmacks und nicht ex cathedra zu entscheiden. Zwar spricht noch Johann Gottfried Zeidler im Jahre 1708 in seiner „Buchbinderphilosophie" von den Halbleinen(und Halbleder-)bänden als von solchen, die auf den Repositorien prahlen, das heißt durch ihren Rücken ein Gewand vortäuschen, das sie nicht besitzen (sie wären danach etwas ähnliches wie die nun längst altmodisch gewordenen Chemisetten in der männlichen Kleidung); doch kann kein Zweifel sein, daß sie inzwischen in der Kunst des Buchbinders eine selbständige Stellung erlangt haben. Zwar sehen die Handpressen strengster Observanz auch heute noch darauf ihre Bände nur in Ganzleder, Ganzpergament oder Ganzleinen hinausgehen zu lassen, doch möchte für das allgemeine Verlagswesen eine solche Rigorosität nicht zu befürworten sein. — Der letzte Punkt endlich wäre die Vergoldung. Nach der berauschenden Entdeckung der mechanischen Reproduktionsverfahren ergoß sich zunächst ein wahrer Paktolus über die Einbände, die eine Zeit lang nur noch aus Gold zu bestehen schienen. Eine Dekoration, zu der man beim Gebrauch des Handstempels viele Wochen gebraucht hätte, konnte jetzt mit dem Klischee auf einen einzigen Schlag gedruckt werden und so säumte man denn nicht diesen fabelhaften Fortschritt in der ausschweifendsten Art auszubeuten. Man kennt die Erzeugnisse dieser Parvenüzeit; Bibeln, Gesang- und Gebetbücher gehen gelegentlich noch heute in diesem theatralischen und verlogenen Gewande einher, desgleichen jene unausrottbaren Klassikerausgaben (in Geschenkausstattung, wie es meistens heißt), deren schlechter Druck und schlechtes Papier mit Goldfolie übertüncht ist. Denn dies kommt noch dazu: man verwendet ja in den allermeisten Fällen nicht mehr echtes Blattgold, sondern Aluminiumfolie, die sich an dem leichtfertigen Besitzer nach nicht allzu langer Zeit durch Schwarzwerden rächt. Man täuscht also auch das Gold nur vor. Andererseits wird man die Verwendung von Blattgold in der Presse als brutal empfinden und die Folgerung scheint naheliegend, ob man nicht auf jede Goldprägung überhaupt verzichten sollte. Auch könnte man erwägen, ob nicht dem Leinen und der Pappe der farbige Druck angemessener erscheint und Gold nur auf Leder und Pergament sich in einem adäquaten Milieu befindet. — Eine mehr stilistische Frage, die sich hier anschließt, ist die Gestaltung des Titels. Der Verlagsband zeigt fast stets einen doppelten Titel, auf dem Rücken und auf dem Deckel, während der Handband sich in der Regel mit dem einfachen Rückentitel begnügt. Dieses letztere erscheint denn auch bei näherer Überlegung als das

durch die Sache einzig gerechtfertigte. Der Titel hat ja doch den Zweck das Erkennen des Buches im Regal zu erleichtern; dort aber ist nur der Rückentitel sichtbar. Die Beschriftung des Deckels ist aus einem ganz anderen Bedürfnis entstanden, dem Bedürfnis des Buchhändlers nämlich, der ihn für seine Auslage und seinen Ladentisch brauchte. Nun benützt man aber heute fast stets Schutzumschläge, die diesem propagandistischen Wunsche in ausgiebigster Weise entgegenkommen, es ließe sich also eine Beschränkung des Titels auf den Buchrücken recht wohl begründen und vielfach wird sie ja wohl auch schon durchgeführt. Der Vorteil ist, daß sich eine größere Freiheit in der Gestaltung des Deckels ergibt, in der Anbringung des Verlagssignets etwa und ähnlichem. Häufiger kommt der Umschlagtitel noch in Form eines aufgeklebten Etiketts vor, das freilich nur beim reinen Pappband möglich ist; hier kann es zu recht reizvollen Gestaltungen geführt werden. Ebenso ist bekanntlich bei Interimsbänden das aufgeklebte Etikett sehr gebräuchlich. Es versteht sich, daß dem Deckeletikett stets ein dazu passendes Etikett auf dem Rücken entsprechen muß. Ganz zu verwerfen sind jene Umschläge (man trifft sie besonders häufig bei offsetgedruckten Broschürenumschlägen), bei denen das Etikett mitgedruckt ist, und also nur so getan wird, als ob eine Etikett aufgeklebt sei. Das ist Fälschung.

Im Ganzen kommen wir also zu dem Ergebnis: Der Verlagsband ist ein Faktum, mit dem der Bücherfreund heute zu rechnen hat; der größte Teil seines Besitzes — sofern er Bücher nicht nur sammelt um sie aufzustellen sondern auch um sie zu lesen — wird ihm immer in diesem Gewande gegenübertreten. Die Norm, die für seine künstlerische Formung als gültig betrachtet werden kann, wäre, einfach genug, etwa so zu formulieren: Man strebe danach den Verlagsband zu einem selbständigen, echten Gebilde zu machen, welches, ganz in sich beruhend und, mit der immer klareren Erkenntnis seiner Natur, schließlich mit Notwendigkeit die Grenzen seiner Gestaltung zeigend und vor Überschätzung warnend, jene bescheidene Selbstverständlichkeit erreicht, in der bewußt alles bloß Nachahmende und aus fremden Techniken Übernommene und schlecht Angepaßte oder gar grob Vortäuschende aufgegeben wird. Im Grunde bedeutet dies keine Beschränkung, vielmehr wird damit die Freiheit des buchkünstlerischen Schaffens auf diesem Gebiete erst recht vollkommen und ungehemmt. Der ausgezeichnete, doch leider noch wenig bekannte Münchner Buchkünstler Theodor Heller machte mich einmal darauf aufmerksam, daß, wie man einst der Reihe nach Holz, Pappe, Elfenbein, Silber, Gold, Leder, Pergament und dergleichen als Material für Deckel, Überzug und Beschlag entdeckt hat, auch heute noch die Möglichkeit nicht als ausgeschlossen betrachtet werden könne, daß eines Tages ganz neue Materialien und damit auch ganz neue Techniken gefunden werden, Materialien, die dem Geiste der Maschine vielleicht besser entsprechen und die erst einen wirklich materialgerechten Maschinenband zu schaffen erlauben würden, welcher in nichts mehr,

auch im Material nicht, dem alten Handbande verwandt wäre, genau so wie es zum Beispiel denkbar ist, daß die heutige Art der Heftung, die ja nur eine unzulängliche Übertragung der Handheftung auf die Maschine ist, durch ein ganz anderes System die Bogen zusammenzuhalten abgelöst wird, so daß diese überhaupt nicht mehr beschädigt zu werden brauchen und im Bedarfsfalle später dem Handbuchbinder völlig unverletzt übergeben werden können. Doch das sind vielleicht Utopien — obgleich die Technik unserer Zeit den Gebrauch dieses Wortes beinahe nicht mehr als statthaft erscheinen läßt — und wir wollten damit nur andeuten, daß erst eine solche radikale Neuerung auch zu einer wirklich umwälzenden künstlerischen Neuorientierung führen kann, die wir uns dann vielleicht ähnlich zu denken haben wie die, welche in der Baukunst stattgefunden hat. Setzen wir endlich noch neben diese künstlerisch-ästhetische Norm die technisch-zweckgeforderte, die nach wie vor diese bleibt: daß der Verlagsband eine möglichst unbegrenzte Haltbarkeit (das heißt vor allem eine solide Verbindung zwischen Buchblock und Einband) aufweist und daneben die Fähigkeit leichten Ersatzes durch den Handband besitzt, so haben wir, was den Verlagsband als Individuum betrifft, den Stand der heutigen Anschauungen und der vermutlichen Möglichkeiten in der Zukunft ziemlich erschöpfend umschrieben.

Den Gebrauch des Verlagsbandes angehend, wäre hier denn nun zu fragen, ob es nicht denkbar und erstrebenswert scheinen möchte ihn überhaupt fallen zu lassen. Das Vorbild Frankreichs ist dafür gegeben. Das hieße dann, daß jedes neue Buch in einer billigen Massenausgabe geheftet erscheint, neben welcher eine kleine Vorzugsausgabe in gediegener Ausstattung mit Interimsband für höhere Ansprüche vorhanden ist; diese ist meistens noch mehrfach nach der Qualität des Papiers usw. abgestuft; selbstverständlich handelt es sich aber auch bei diesen Vorzugsausgaben immer noch um Erzeugnisse der Schnellpresse, nur daß etwa Verrichtungen wie das Falzen (bei Büttenpapier mit echtem Büttenrand), das Heften auf Bünde oder Bänder, das Einhängen und so weiter von Hand ausgeführt werden. Der Gedanke, der diesem System zu Grunde liegt, ist der, daß die billige Massenausgabe zunächst nur der Orientierung dienen soll; hat der Leser dann wirklich ein tieferes Verhältnis zu dem Buche gewonnen, so daß der Wunsch in ihm entstanden ist es dauernd zu besitzen, so kann er sich ein Vorzugsexemplar anschaffen. Er riskiert nicht mehr sich möglicherweise ein teures Buch zu kaufen, das dann unbeachtet in der Bibliothek verstaubt, andererseits hat er Gelegenheit sich leichter, billiger und unmittelbarer über alle Neuerscheinungen zu unterrichten. Einen Anfang, und allerdings einen sehr bedeutenden, hat der Verlag Reclam mit seiner Universalbibliothek gemacht und sicher hat er mit seinem Verfahren auch gute Erfolge erzielt. Ich persönlich lasse mir seit langem die Reclambände, die ich meiner Bibliothek für die Dauer einverleiben möchte, mit der Hand binden. Von einer allgemeinen Einführung dieses Systems in Deutsch-

land würden wir uns einen wohltätigen Einfluß auf den Käufer und damit auch einen erhöhten Gewinn für den Verleger und den Händler versprechen, ja vielleicht wäre dies sogar ein Weg um allmählich wieder wenigstens einen Teil jener Leserschichten zurückzugewinnen, die durch die wirtschaftliche Entwicklung dem Buche entfremdet worden sind. Denn die billige Massenauflage erleichtert ja auch die Werbung; in Paris beispielsweise pflegen viele Sortimenter vor ihrer Auslage auf der Straße je ein Exemplar der letzten Neuerscheinungen aufzulegen, so daß der Vorübergehende darin blättern und lesen kann, das Exemplar wird natürlich zerfleddert und ist verloren. Unsere teuren Verlagsbände schließen diese Möglichkeit geradezu aus, aber man verzichtet damit auch auf einen wirksamen Anreiz zum Kauf. Ob sich freilich die deutschen Verleger in ihrer Mehrzahl werden entschließen können von jahrzehntelangen Gewohnheiten abzugehen und den ganzen Betrieb radikal auf eine neue Basis zu stellen, kann zweifelhaft erscheinen, doch sei die Anregung immerhin zur Diskussion gestellt. Die Lage des Buchhandels jedenfalls ist doch wohl so, daß er es sich nicht leisten kann auch nur die geringste Möglichkeit zur Belebung des Interesses im Publikum außer Acht zu lassen.

Es bleibt nun nur noch übrig einige Worte über den Handband, den zweiten Hauptbestandteil unseres Themas, zu sagen. Wir haben im Vorstehenden schon verschiedentlich auf ihn hingewiesen und seine Eigenart gegenüber der des Verlagsbandes erläutert; die Forderungen, die man an ihn stellt, sind bekannt und brauchen hier nicht auseinandergesetzt zu werden. Für den Bibliophilen im strengen Sinne des Wortes wird er immer als das eigentliche Ziel aller Buchausstattung erscheinen, aber auch der weniger ausschließlich auf das Sammeln und den Besitz von Kostbarkeiten eingestellte Bücherfreund wird in ihm den Gipfel der Buchkunst erblicken und ihm einen bevorzugten Platz in seiner Bücherei einräumen. Er ist der Anfang aller Buchkunst und wird vielleicht wieder ihr Ende sein. Und was könnte dem Vergnügen gleichen vor den langen Reihen der Regale zu stehen und die Bände zu betrachten, die in scheinbarem Durcheinander, in Wirklichkeit aber nach wohl überlegten malerischen Gesichtspunkten aufgestellt sind, dort etwa einmal eine ganze Reihe von Pergamentbänden in den verschiedensten Tönungen vom blendendsten Weiß bis zum tiefsten Gelbbraun, der eine glatt wie Elfenbein, der andere schuppig gemustert und wieder einer mit winzigen schwarzen Pünktchen bestreut, dieser mit schlichtem Schwarzdruck und schmucklos nur durch die Echtheit seines Stoffes imponierend, jener mit schöner Vergoldung erfreuend und hier und da das Ende eines Merkbandes, gelb, grün oder feurig rot als impressionistischer Effekt dazwischen gesetzt; mitten unter ihnen erscheint manchmal ein dunkler Rücken aus anderem Material, der angenehme Unterbrechung schafft, während daneben, darunter und darüber in ähnlicher Anordnung die Leder- und Leinenbände stehen, bei denen die farbenfrohen, die

aus rotem Maroquin oder aus blauem Oasenziegenleder zum Beispiel, die mitunter reiche und üppige Vergoldung zeigen, schlau verteilt sind. Und wie, wenn man dann einen der schweren Bände herausnimmt und seinen massiven Deckel aufschlägt, für Jahrhunderte gemacht und vielleicht schon seit Jahrhunderten bestehend, wer dächte da nicht den tröstlichen Gedanken, daß dieses Buch, über Unbill und Ungemach der Zeiten hinaus, ihn begleiten und später einmal, lange nachdem dieser Tag schon vergessen ward, wieder genau so wie jetzt vor ihm liegen und ihm die Wandlung seines Wesens an seiner eigenen Unwandelbarkeit erweisen wird? Nein, in der Tat, wir möchten ihn nicht missen, selbst wenn wir davon absehen, welch hohen Reiz die Einmaligkeit seines Daseins besitzt, das nicht seines gleichen kennt und das wir allein inne haben und nicht zu teilen brauchen, indessen der Besitzer eines Maschinenbandes ja schließlich und im Grunde gar nicht mehr ein Ding im eigentlichen Sinne besitzt, sondern nur eine Kopie, noch dazu eine, zu der es, paradox genug, ein Original nicht gibt und nie gegeben hat. Es ist denn auch erklärlich, daß dies das letztlich sinngemäße ist, daß der Besitzer selbst seine Bücher binden läßt und selbst dem Meister den Auftrag erteilt, und angibt, wie er die Arbeit zu haben wünscht. Es entspricht daher der Natur der Dinge, wenn die Handpressen ihre Werke im Interimsband herausgeben, also unbeschnitten und ungeleimt; daß tatsächlich die Pressen heute vielfach wieder mehr und mehr dazu übergehen ihre Bücher mit eigenen Handbänden auszustatten, hat seinen Grund darin, daß es an vielen Orten keinen Buchbinder gibt, der den hohen Anforderungen, die hier gestellt werden, gewachsen ist, und somit dem Bücherfreund die Beschaffung eigener Einbände sehr erschwert ist; auch ist es für den Augenblick vielleicht bestechend, sofort ein fertiges Buch in der Hand zu haben, doch erwirbt man ja Bücher nicht für heute und nicht für morgen; und nur die Bücherei mit eigenen Einbänden, welche allein im strengen Sinne handwerklich echt ist, wird ihrem Herrn ganz und gar zu eigen und Ausdruck seiner Persönlichkeit sein und nur sie wird ihm, wie sie ja auch geistig sein besonderstes und unverlierbarstes Eigentum ist, mehr als alles andere Besitz und Domäne eines hohen, würdigen Verweilens sein.

ENGLISCHE BUCHEINBÄNDE IM XX. JAHRHUNDERT

VON PHILIP B. JAMES, LONDON

MIT 12 ABBILDUNGEN AUF 6 TAFELN

EHE im folgenden ein Überblick über die heutige englische Einbandkunst gegeben wird, muß erklärt werden, daß von den zweierlei Tätigkeiten, aus denen das Einbandhandwerk besteht, nämlich Binden und Verzieren (forwarding and finishing), in diesem Aufsatz nur die zweite betrachtet werden soll. Die erste ist wesentlich für den Bestand des Einbandes und wenn auch weniger anziehend, doch von größerer Bedeutung; denn das Wichtigste an einem Einband ist das Falzen, Heften, Runden, Rücken- und Deckenmachen, und von gutem Binden hängt die Widerstandsfähigkeit eines Buches gegenüber starker Benutzung und Mißbrauch ab. Die zweite Tätigkeit, das Verzieren, ist rein dekorativ und befaßt sich mit dem Schmuck des fertiggebundenen Bandes, aber nicht zuletzt ist es von großem Interesse sie näher kennenzulernen, weil sich darin, wie bei allen angewandten Künsten, die geistige Richtung eines Zeitalters spiegelt.

Ich behandle zuerst ganz kurz die Theorie oder Ästhetik des Einbandschmuckes, um mich anschließend einer mit Namen und Daten versehenen, weniger abstrakten Betrachtung des Gegenstandes zuzuwenden. So gewinnen wir einen kritischen Führer, der nicht nur das Interesse an den folgenden historischen Beobachtungen steigert, sondern auch des Verfassers Meinung zum Ausdruck bringt, woraus ein guter oder schlechter Bucheinband besteht — ohne daß diese Meinungen als unumstößlich hingestellt sein sollen.

Ein Bucheinband oder irgendein Gegenstand der angewandten Künste soll aus anderen Gründen als bei den reinen Künsten Vergnügen erwecken; dementsprechend verschieden sind die Gesichtspunkte, nach denen der Wert beurteilt wird. Das Erlebnis der Schönheit in Malerei, Plastik und Musik besteht nur in der Vorstellung und alle Reaktion auf solche Kunstwerke ist völlig vom Gegenstand losgelöst; beim Kunstgewerbe dagegen besteht eine Beziehung zwischen Schönheit und Gebrauch. Die schmucklose Grundform eines Gegenstandes ist durch seinen Gebrauch bestimmt, aber es kann Spielarten geben — gewöhnlich aus ästhetischen Rücksichten — welche die Schönheit der Grundform steigern und doch dabei den Gesetzen der Form genügen und unwillkürlich ansprechen können.

Diese zweckbestimmte Schönheit, diese Anpassung der Mittel an den Zweck, die praktische Brauchbarkeit, oder wie man es nennen will, ist also das erste Kriterium für die Beurteilung von Einbänden. Ein edelsteingeschmückter Prachtband für ein gewöhnliches modernes Lehrbuch ist so unzulässig wie ein Papierumschlag für eine illuminierte Handschrift; Stickereien und Lackarbeiten haben

wohl an der rechten Stelle künstlerischen Wert, aber sie eignen sich nicht für Bibliothekseinbände. Doch werden durch gewisse Eigentümlichkeiten des Materials und der Formen an sich, durch den künstlerischen Schmuck und Entwurf, ungewöhnliche und verwickelte Gefühle und Interessen angeregt, die weit über den praktischen Zweck, welchem der Einband dient, hinausgehen.

Diese Anregung ist, mit gewissen noch zu nennenden Einschränkungen, die gleiche, die wir auch bei Werken der schönen Künste fühlen; Schönheit der Linie und Proportion ist ihre Hauptgrundlage.

Daß Linien als reine Linien einen Affekt bewirken können, ist allgemein bekannt; durch rechte Anordnung der Linien ein gutes Muster, ästhetische Einheit zu erzielen ist das Grundgesetz künstlerischer Tätigkeit. Zu solcher Einheit gehört: Abwechslung, Gleichgewicht, Rhythmus, Geschlossenheit. Im einzelnen: Abwechslung durch Wiederholung einer Form — in unserem Fall also eines Stempelmusters — in verschiedenen Größen und Stellungen; Gleichgewicht durch Kräftegleichheit gegensätzlicher Elemente — die Grundform des Buches ist rechteckig, daher treten am Entwurf für den Deckelschmuck oft gebogene Linien auf; Rhythmus durch systematische Wiederholung eines Themas — offensichtlich z. B. in den französischen Einbänden des XVII. Jahrhunderts mit dem Blumenbeetmuster (semis); Geschlossenheit durch Entwurf des Ganzen unter einheitlichem Gesichtspunkt.

Die Form ist, wie auseinandergesetzt wurde, eine rein ästhetische Angelegenheit und wegen der repräsentativen Werte von Abstand, Bewegung, Gefüge, die bei den schönen Künsten eine solch wichtige Rolle spielen, hier aber fehlen, müssen wir den Bucheinband zu den untergeordneten Künsten rechnen. Jeder Versuch streng naturalistischer Darstellung auf einem Bucheinband ist Ketzerei. Der Buchbinder soll innerhalb seiner Grenzen arbeiten, die formgebundene Gestalt des Buches in eben dieser Bindung behandeln, soll daran denken, daß die Frage des künstlerischen Einbandes hauptsächlich durch einen der Fläche angemessenen Entwurf gelöst wird, dem sich die Ausführung des Schmuckes unterordnet. Er soll dem Einband eine geschmackvolle ansprechende Zeichnung geben und soll aus sich einen neuen lebendigen Stil schaffen, wenn er will, nicht sklavisch die alten Buchbinder nachmachen, doch ihre Werke als Quelle der Anregung studieren.

Und nun sollen im Licht solcher Erwägungen die Erfolge moderner englischer Buchbinder in ihrem Handwerk betrachtet werden. Seit Roger Paynes Tod (1797) sank die englische Einbandkunst immer tiefer; der große Künstler hatte zwar viele Nachahmer, deren Arbeiten oft technisch ausgezeichnet waren, aber seinen schöpferischen Geist ließen sie vermissen. Das ganze XIX. Jahrhundert hindurch stand die Einbandkunst unter dem gleichen unglückseligen Stern wie die übrigen Künste. Durch die Einführung von Verleger-Leinenbänden wurden Lederbände

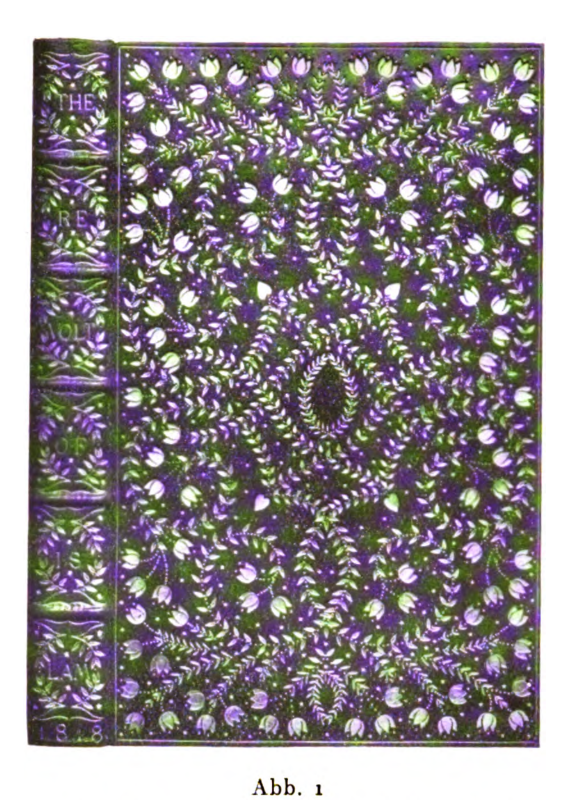


Abb. 1

T. J. Cobden-Sanderson, Hammersmith †

(Scharlachrot Maroquin mit Handvergoldung)

London, British Museum

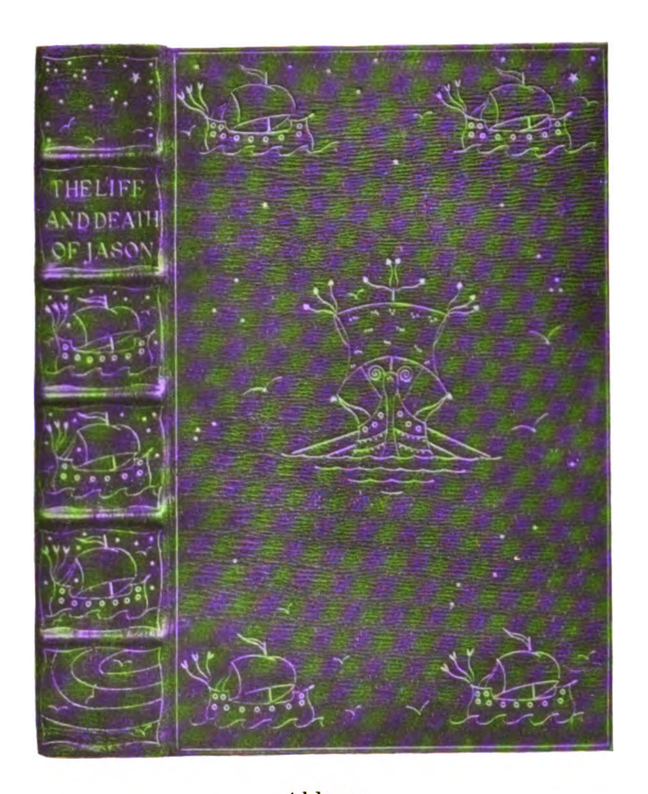


Abb. 2

T. J. Cobden-Sanderson, Hammersmith †

(Blau Maroquin mit Handvergoldung)

London, British Museum

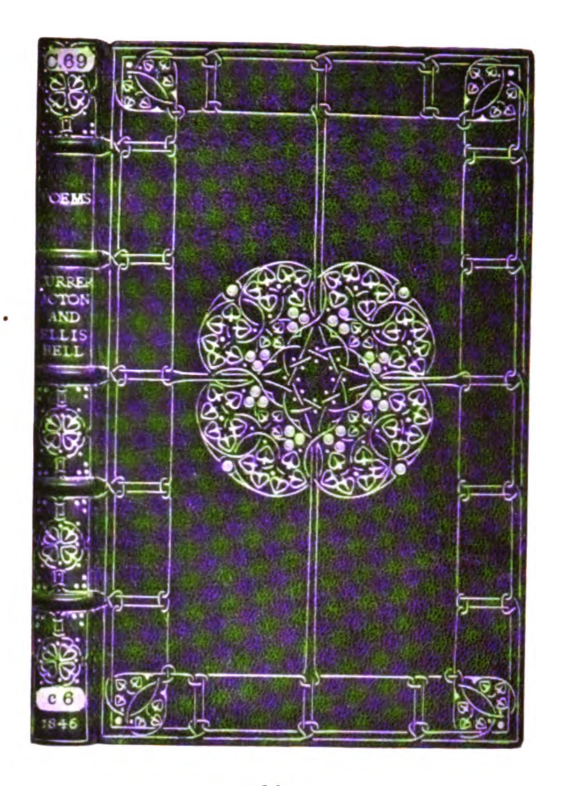


Abb. 1
Douglas Cockerell, Letchworth
(Lichtgrün Maroquin mit Handvergoldung)
London, British Museum

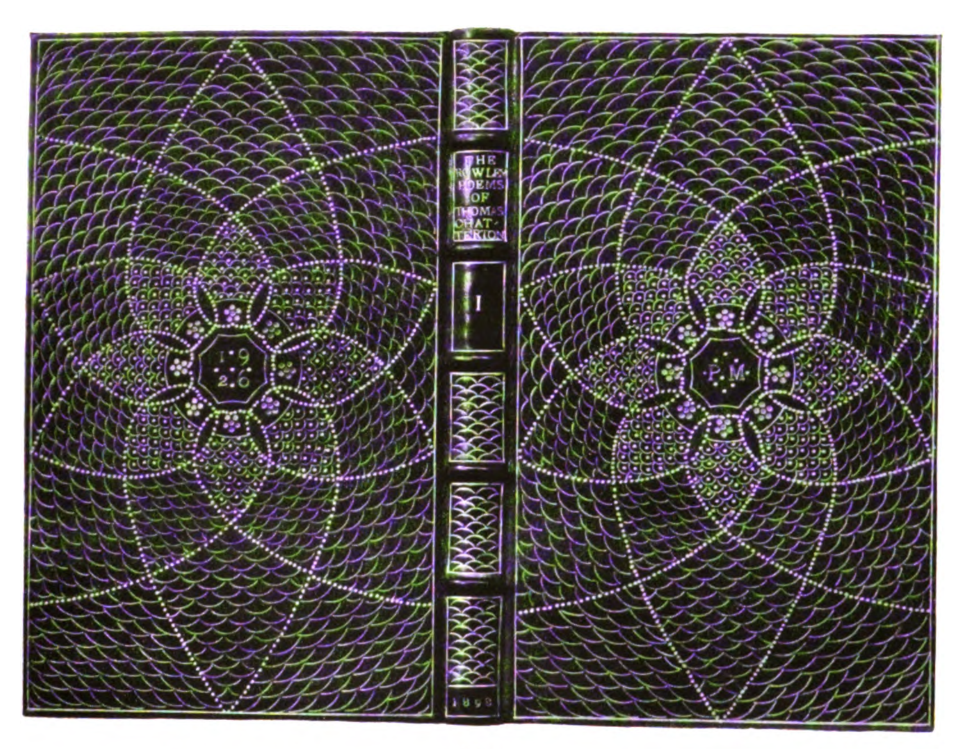


Abb. 2
Douglas Cockerell und Sydney M. Cockerell, Letchworth
Ecraséleder mit Handvergoldung
1926





zum Luxus, während sie früher eine Notwendigkeit waren; und wenn man das mächtige Wachsen der Buchherstellung und die wirtschaftlichen Faktoren, die dabei maßgebend sind, betrachtet, besteht diese beschränkende Wirkung auf die Kunst noch bis auf den heutigen Tag. Die Befreiung der Einbandkunst von den Fesseln der Victorianischen Zeit ist das Verdienst *Cobden-Sandersons*, der für den Bucheinband tat, was William Morris für die übrigen dekorativen Künste leistete, und dessen Einfluß auf die Kunst im heutigen Buchdruck durch die herrlichen Drucke seiner wohlbekannten Doves-Press große Ausdehnung angenommen hat. Wir mögen über die Präraphaeliten und William Morris' Brüderschaft der Künste und Handwerke (Arts and Crafts Brotherhood), dessen unwandelbare Schwärmerei für die mittelalterliche Kunst für seine mehr auf „L'Art pour l'art" als auf Eignung für den Zweck eingestellte Kunstlehre verantwortlich ist, — wir mögen darüber denken wie wir wollen, es steht doch außer Zweifel, daß davon ein mächtiger Anstoß zum Guten kam und deshalb werden sie als die Helden einer neuen Zeit auf die Nachwelt kommen. Die meisten Einbände Cobden-Sandersons sind in einem gehobenen Stil gehalten und bemerkenswert durch die Linien von auserlesener Schönheit, die das Muster bilden; aber der angenehme Eindruck, den dieses Linienspiel sonst hinterlassen würde, ist nicht selten beeinträchtigt durch den gar zu übermächtigen naturalistischen Grundzug des Schmuckes. Indes ist es zu viel verlangt, zu erwarten, daß diese Einbände nicht den romantischen Naturalismus spiegeln sollten, in dem dieser Künstler samt der ganzen Brüderschaft so tief steckte (Abb. 1—2 auf Tafel 38).

Douglas Cockerell, Schüler und Nachfolger Cobden-Sandersons, nimmt eine ganz einzigartige Stellung in der Geschichte des englischen Bucheinbandes im XX. Jahrhundert ein. Vor allem ist er ein trefflicher Handwerker und in all' seinen Arbeiten ist ein Reichtum, der noch gezügelt und entschieden erhöht wird durch das Fehlen allzu naturalistischer Schmuckelemente (Abb. 1—2 auf Tafel 39); die Linien seiner Entwürfe sind auf einen Blick zu erfassen und müssen nicht erst neben einem dichten üppigen Gebüsch von Blattmotiven entdeckt werden. Ferner hat er über 20 Jahre die Versuche junger Buchbinder überwacht und seine glänzende Lehrmethode, die man in den Arbeiten mancher Kunstbuchbinder unserer Tage verfolgen kann, hat nicht nur die Buchbinder, die keine bestimmte eigene Individualität haben, sondern hat auch den Trägern fruchtbarer Gedanken dazu verholfen, diese zum Ausdruck zu bringen. Außerdem hat er ein Werk über die Technik des Bucheinbandes geschrieben[1]), das maßgebend auf diesem Gebiete ist und es sicher noch manche Jahre bleiben wird. Sicher eine beachtliche Reihe von Verdiensten. Für eine vollständigere Aufzählung der Einbände aus dem ersten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts ist auf Miß S. T. Prideaux'

[1]) Bookbindings and the care of books. London 1901. Aus dem Englischen ins Deutsche übertragen von F. Hübel, 2. Aufl. Durchgesehen von Maria Lühr, Leipzig 1925.

Buch[1]) zu verweisen, dessen Abbildungen einen Begriff von der Verbreitung der Sanderson-Cockerell-Schule geben, wie auch von den kläglichen Versuchen, die während dieser Zeit gemacht worden sind, die Grenzen der Bucheinbandkunst durch Treib-, Email und Lederschnittarbeit zu überschreiten. Doch hat das Buch zwei nicht zu übersehende Fehler. Erstens fehlt ein Beispiel von Miß Prideaux' eigener Tätigkeit; sie arbeitet stets umsichtig und feinsinnig; dazu hat sie etwas von Cobden-Sandersons Liebe zur Linie um ihrer selbst willen geerbt, und so ist der Schmuck nie überladen (Abb. 1 auf Tafel 40). Zweitens wird die Tatsache übersehen, daß am Ende des XIX. Jahrhunderts ein anderer Künstler, ein Zeitgenosse Cobden-Sandersons, einige sehr beachtenswerte Entwürfe für Golddruck, aber in einem ganz anderen Stil, zeichnete: *Charles Ricketts,* ein hervorragendes Glied der Gruppe, der auch *Charles Shannon, Sturge Moore, Reginald Savage* und *Lucien Pissarro* angehörten, deren Gedanken über Buchdruck und Buchschmuck in den Veröffentlichungen der Vale-Press Verwirklichung fanden. „Diese Einbände", sagt Cockerell[2]), „haben schwerlich die Beachtung gefunden, die sie verdienen, und der Stil ist nicht recht zur Verbreitung gekommen, vielleicht weil es nicht leicht ist, sich Ricketts' delikate Feinheit im Gebrauch zarter Linien anzueignen. Ein architektonisches Grundelement trägt diese Einbände, das ihnen einen Platz für sich anweist". Dieses architektonische Element ist die wesentliche Grundlage für die Herstellung eines schönen Einbandes und wir finden es ebenso in den prächtigen englischen Einbänden des XII. Jahrhunderts wie in den tüchtigen deutschen Lederschnittbänden des XV. Jahrhunderts und, nachdem die überschäumende Kraft der gotischen Kunst dem trägen Zeitalter der Renaissance hatte weichen müssen, in den Einbänden für Grolier, Mahieu und die andern alten Förderer der Kunst in Frankreich. Zum Glück ist der von Ricketts ausgestreute Samen nicht auf Felsen gefallen; eine der beachtenswertesten Buchbinderinnen unserer Tage, Miß Sybil Pye, hat diesen Stil mit größtem Erfolg weiterentwickelt. Ihre Tätigkeit wirkte nicht nur auf Ricketts' Einfluß zurück, sie erhielt von ihm auch sein Stempelmaterial und benützt es noch[3]); doch ist nichts von fin-de-siècle in ihren Arbeiten, die stets Unabhängigkeit, Eigentümlichkeit und Zweckmäßigkeit spiegeln. Nichts von dem verflachenden Einfluß moderner Massenproduktion, denn sie ist eine echte Handwerkerin insofern als sie ihre Einbände selbst zeichnet und durchaus selbst ausführt; diese Verbindung, die engste denkbare zwischen Künstler und Handwerker, kann nicht oft genug in ihrer Bedeutung betont werden, denn sie schaltet die Verständnislosigkeit für die durch Stempel und Material auferlegten Grenzen aus, welche aus manchem, nach dem Entwurf eines

---

1) Modern bookbindings: their design and decoration. London, 1906.
2) The Studio, Spring special number. The art of the book. 1914.
3) Miß Pye hat die meisten ihrer Stempel selbst gezeichnet; nur etwa ein Viertel wurden einst von Ricketts verwendet.



Abb. 1
S. T. Prideaux, London
(Rot Maroquin mit Handvergoldung)
Victoria and Albert Museum, London

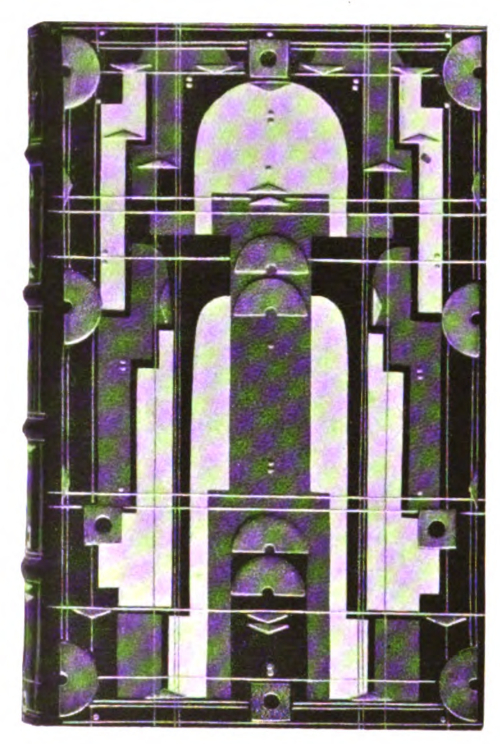


Abb. 2
Sybil Pye, Limpsfield; Surrey.
(Schwarzer Maroquin, Einlage von naturfarbigem Maroquin und rotem Nigerleder und Handvergoldung)
Im Besitz von Herrn P. B. James, London





Abb. 1

Sybil Pye, Limpsfield; Surrey.

(Schwarz gefärbtes Schweinsleder und Einlage von rotem Niger- und ungefärbtem Maroquin)

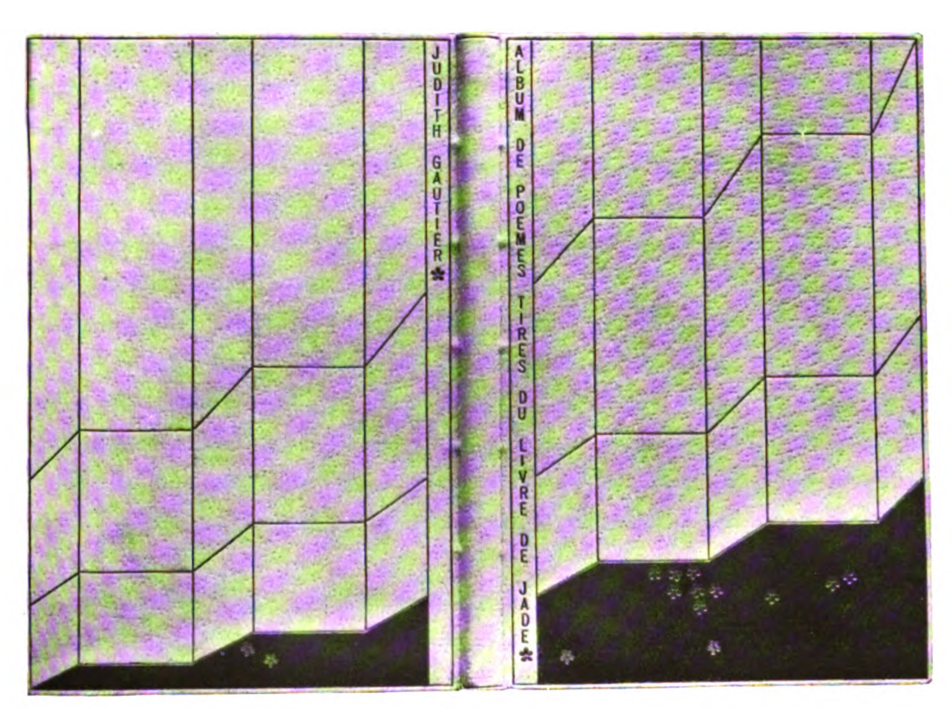


Abb. 2

Entwurf von Glyn Philpot, London, R. A., Ausführung von R. Riviere und Sohn, London

(Weißes Schweinsleder mit grüner Ledereinlage und Handvergoldung)

Im Besitz von Herrn H. Bell

(By courtesy of „Country Life".)





Nur-Künstlers, der nicht auch das Handwerk beherrscht, ausgeführten Einband spricht. Von Interesse ist noch, zu erfahren, daß Miß Pye Autodidaktin ist und daß sie als einzige Führung für die Erlernung der Technik das erwähnte Buch von Cockerell benutzt hat — was könnte dessen Güte schlagender beweisen? Diese Einbände sind aber nicht nur wegen ihres gänzlich selbständigen Stiles im Schmuck der Deckel von Interesse, sondern sie gewinnen noch durch den ungewohnten aber ganz berechtigten Eindruck, den sie durch den Gebrauch verschiedenfarbiger Einlagen neben dem Golddruck hervorrufen. Neu ist der Gebrauch der Farbe, sei sie eingelegt oder gemalt, nicht, aber ist sie bisher nur spärlich, lediglich zur Steigerung des dekorativen Eindrucks verwendet worden, so bildet sie hier einen wesentlichen Bestandteil des Entwurfes und erhält noch Nachdruck durch die feinen, nach Belieben des Künstlers freihändig hinzugefügten Goldlinien; die Abbildung 2 auf Tafel 40 wird das deutlich machen. Es ist ein wundervoller Einband zu Platos Symposium in schwarzem Maroquin mit Einlage von afrikanischem und ungefärbtem Maroquin und Handvergoldung. Ich weiß, daß, wer an eine mehr überkommene Anordnung der Linien gewöhnt ist, eine solche Schönheit vielleicht gezwungen findet, aber, um die Worte eines Gliedes des Vale Preß-Kreises, des Dichters Sturge Moore[1]), zu gebrauchen, „solch angekränkelten Gemütern mag es immerhin gefallen, daß ich von Miß Pyes Entwürfen sage, was jene nicht sind, sie sind gekonnt, lebendig, in sich gefestigt, harmonisch. Keine Gewaltsamkeit, Roheit, Ungereimtheit ist an ihnen; dabei haben sie so fesselnde Beziehungen untereinander: wie eine gebildete Familie ergänzt bei ihnen in irgendeiner Richtung einer den andern, der allein mißlungen oder herausfordernd erscheinen mag. Einige sind symmetrisch, andere nicht; andere scheinen symmetrischer, als sie sich bei genauer Prüfung herausstellen. Die bei den einen gebrauchten Stempel geben rein geometrische Formen, wenn auch von neuen Größen; auf anderen finden sich von Ricketts vererbte Stempel, ein Akanthusblatt, eine Weizenähre, eine Eichel, ein Veilchenblatt; auf manchen Bänden sind beide Arten gemischt, aber weder die eine noch die andere sind je aus einer allgemeinen Überlegung heraus gewählt oder verworfen, sondern nur, weil sie an ihrem Platz das Auge befriedigten oder nicht.“ Persönlich meine ich, daß dieser Gebrauch von Ricketts' mehr naturalistischen Stempeln auf Einbänden, deren Schmuck abstrakt zu halten versucht ist, nicht stets befriedigt; man kann das manchmal an Miß Pyes Nachkriegseinbänden beobachten, welche — wenn wir auch noch den Ereignissen zu nahe stehen, um sie unter dem rechten Gesichtswinkel zu sehen — einen recht schönen Überblick über die englische Einbandkunst im frühen XX. Jahrhundert bieten.

Der kunstvolle von *Glyn Philpot*, Royal Academy, (Abb. 2 auf Tafel 41) gezeichnete Einband erklärt, was oben über die Trennung zwischen Künstler und

---

[1]) Apollo, II. 224. 1925.

Handwerker gesagt wurde; während wir nichts als Lob für den Gedanken des Künstlers haben, würde doch kein Handwerker eine unsymmetrische Zeichnung, die sich über beide Buchdeckel erstrecken müßte, wenn man sie ausführen will, in Anwendung bringen; außerdem muß man, um die Zeichnung in ihrer vollen Bedeutung zu genießen, wissen, daß das Buch den Titel „Livre de Jade“[1]) führt. Hier erhebt sich nun die peinliche Frage nach der Beziehung zwischen Einbandzeichnung und Buchinhalt; in der Antwort darf ein Hinweis nicht fehlen, daß in keiner der Blütezeiten der Einbandkunst es als notwendig oder nur passend empfunden wurde, von ornamentalen Entwürfen abzugehen, die nicht einmal den Inhalt zu symbolisieren hatten; erst im XIX. Jahrhundert wurden solch' abwegige Versuche gemacht, Figuren, Landschaften u. dgl. auszuführen — Vorwürfe, die für die Ausführung in Golddruck gänzlich ungeeignet sind. Philpot bevorzugt auch den verständnisvollen Gebrauch von farbigen Einlagen: das weiße Schweinsleder kontrastiert prächtig mit der Einlage von grünem, afrikanischem Maroquin; dazu kommt Gold- und Blinddruck. In diesem, wie in einem andern Einband[2]), nach einem Entwurf des gleichen Künstlers, ist der Schmuck von einer Einfachheit, eher möchte man sagen Strenge, welche für die moderne Kunst charakteristisch ist: ein Rückschlag gegenüber der Uferlosigkeit der Dekoration in der Edwardschen Epoche mußte ja kommen. Die Farbe des auf diesen Einbänden verwendeten Schweinsleders ist so angenehm wie diejenige von naturfarbigem, ungefärbtem Maroquin, der nicht nur zu jeder Art farbiger Einlagen paßt, sondern auch länger als die prunkvollen Maroquinsorten hält, welche mit chemischen Mitteln gefärbt sind.

Besucher der Internationalen Ausstellung in Paris 1925 werden sich auch noch des sorgfältigen Einbandes in dunkelblauem Schweinsleder mit reichem Golddruck und farbigem Wappen von der Hand *Katherine Adams' (Mrs. Webb)* erinnern; obwohl in ihrem Entwurf vor Bäumen der Wald kaum zu sehen ist, muß die ausgezeichnete Ausführung der Vergoldung erwähnt werden. Das Renntier- und Eichen-Motiv ist wieder auf ihrem hier abgebildeten Einband verwendet (Abb. 1 auf Tafel 42). In *Sir Edward Sullivan*, Bart., hat der Tod in diesem Jahr nicht nur einen Fachmann in der Kenntnis irischer Bucheinbände, sondern auch einen vollendeten Buchbinder dahingerafft (Abb. 2 auf Taf. 42). Weiterhin sind, als um einen selbständigen Stil verdient, hervorzuheben *Miß Evelyn Goggs* und *Miß Madeleine Kohn*. Ihre Arbeiten halten sich von den ausgelassenen Seitensprüngen und dem buhlerischen Schmuck mancher moderner Einbände frei; zu betonen ist noch, vor allem bei den Arbeiten von Miß Goggs, der ausgedehnte Gebrauch von Bogenstempel und Filete (Abb. 1 auf Taf. 43). Durch das Überwiegen

[1]) J. Gautier. Album des Poèmes tirés u Livre de Jade. Eragny Press, 1911.

[2]) The Golden Asse of Apuleius. Eins der 16 Exemplare auf Pergament, gedruckt auf der Ashendene Preß, 1924.

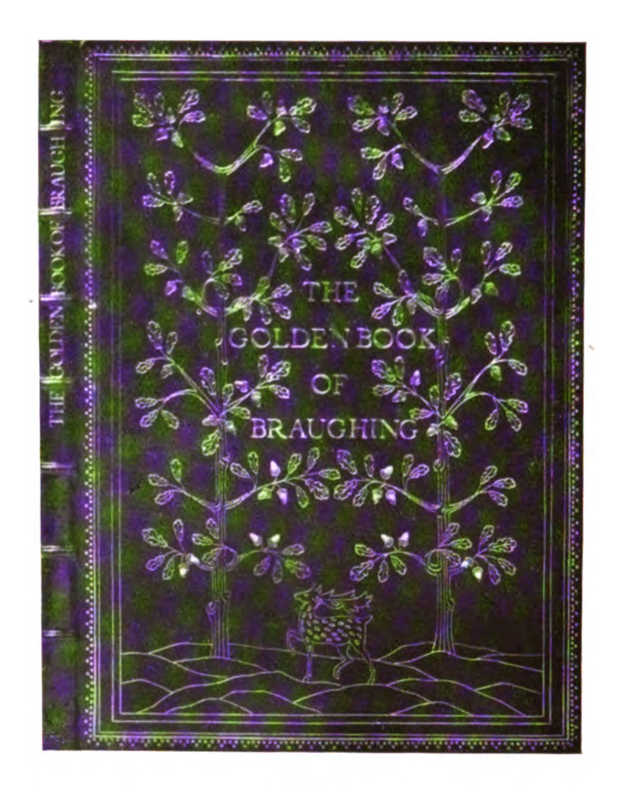


Abb. 1
Katherine Adams (Mrs. Webb), Islip, Oxford.
(Roter Maroquin mit Handvergoldung)

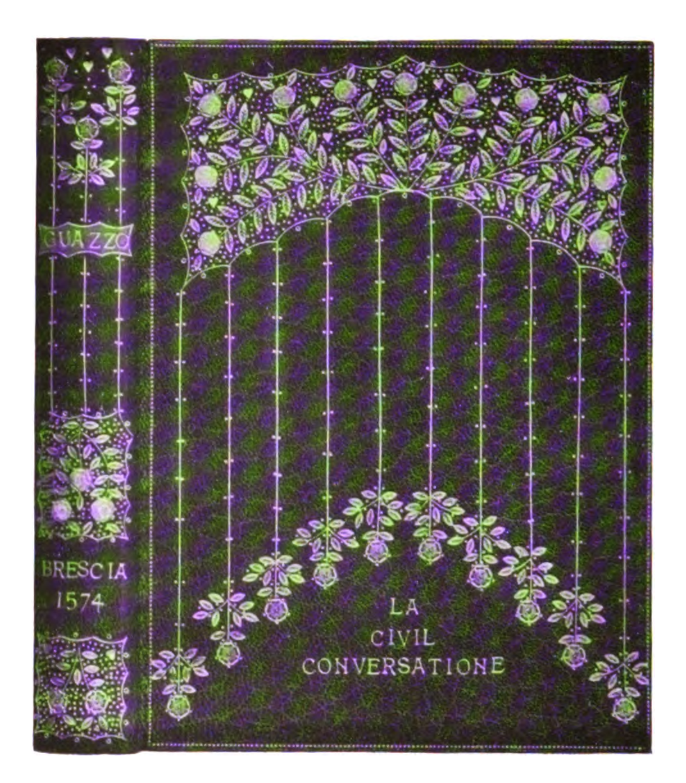


Abb. 2
Sir Edward Sullivan, Bart. †, London
(Blauer Maroquin mit roter und weißer Ledereinlage, Handvergoldung)
British Museum, London

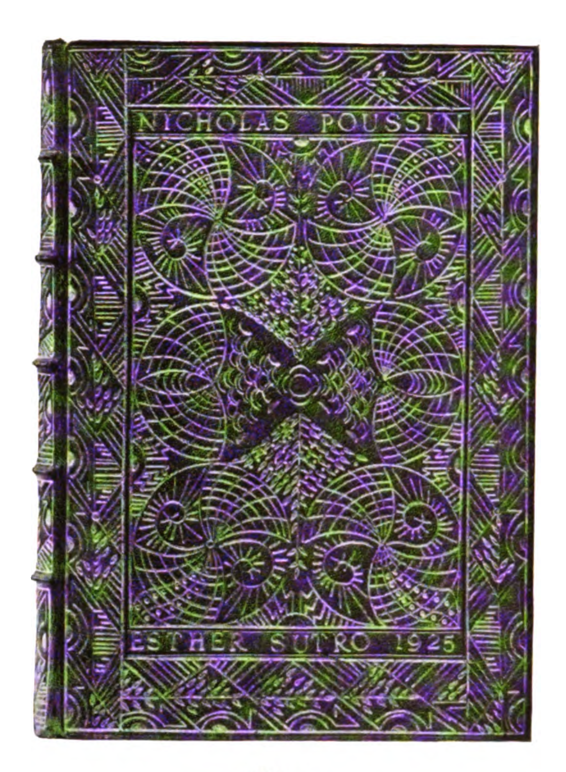


Abb. 1
Evelyn Goggs, London
(Roter Maroquin mit Handvergoldung)
London, British Institute of Industrial Art

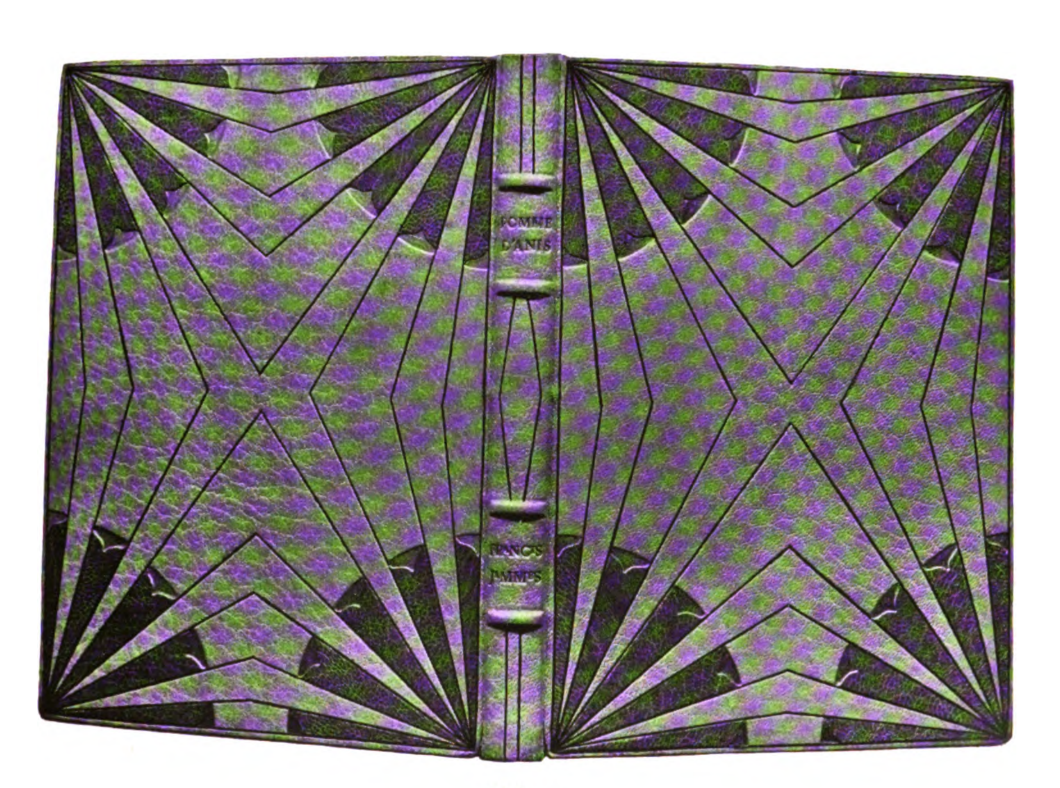


Abb. 2
Madeleine Kohn, London
(Beige Maroquin, Einlage von braun Maroquin, Blinddruck und Handvergoldung)
Im Besitze des Künstlers



einfacher Stempel gewinnt ein Entwurf an Leben, während der ausgiebige Gebrauch von umständlichen Blattstempeln, Vierblättern, Tudorrosen, Tulpen usw., Unruhe erzeugt; die Buchbinden mögen sich hüten, zuviel Botanik auf ihren Einbänden zu treiben! Auch Miß Kohn hält sich von sinnlosem Ornament frei (Abb. 2 auf Taf. 43), sie ist originell, ohne grotesk zu sein. Originalität, ohne nach bizarrer Wirkung zu streben, ist vielleicht der beachtenswerteste Zug im modernen englischen Bucheinband; am Schluß dieser kurzen Übersicht kann deshalb die Hoffnung stehen, daß unter solchen Umständen unsere heutigen Buchbinder ihr Teil dazu beitragen, ihr edles altehrwürdiges Handwerk zu fördern.

EINBANDKUNST
IN DEN VEREINIGTEN STAATEN VON AMERIKA

VON ALFRED DE SAUTY, CHICAGO

MIT 8 ABBILDUNGEN AUF 4 TAFELN

DAS erstaunliche Wachstum der Vereinigten Staaten in den letzten Jahrzehnten ist das Ergebnis treibender Kräfte menschlicher Tätigkeit, einer Tätigkeit, die hauptsächlich auf die Weiterentwicklung der Städte, des Landes und der ausgedehnten natürlichen Hilfsmittel gerichtet ist. Das unmittelbar Nötige stand dabei beherrschend im Vordergrund und erst seit wenigen Jahren ist das Erwachen und langsame stete Wachsen des Interesses für Künste und Handwerk im allgemeinen möglich gewesen.

In der Malerei macht eine kräftige ausgesprochen amerikanische Schule große Fortschritte und wird sie weiter machen; aber das Handwerk scheint mit einer großen Ausnahme vernachlässigt: der Druckkunst, die in der Arbeit am schönen Buch Beachtenswertes hervorgebracht hat und noch hervorbringt. Aber davon abgesehen ist die Mehrzahl der handwerklichen Betätigungen vernachlässigt worden, das Vorhandene scheint von außen gekommen, und das besonders bei dem alten Buchbinderhandwerk. Ein hoher Prozentsatz der schönen Einbände in Amerika hat seinen Ursprung in London oder Paris.

Was in diesem kurzen Aufsatz über den Bucheinband gesagt wird, gilt nur solchen Arbeiten, die ausgesprochen Handwerk sind, die nach erprobten Regeln für solide Einbände hergestellt sind. Fabrikarbeit ist in allen Ländern beeinträchtigt durch die Voranstellung der Masse statt der Güte, ganze Arbeitsgänge sind überschlagen oder ersetzt, imitiertes Material ist vor allem bei Leder in beträchtlichem Maße verwendet und die Maschine tritt wo irgend möglich an Stelle der Hand.

Während nun die überkommenen Herstellungsregeln die unwandelbare Grundlage bleiben sollen, wenigstens für die technische Seite des Bindens (forwarding), muß der Schmuck des Einbandes mit den modernen Gedanken Schritt halten, wenn das Handwerk seine Lebenskraft bewahren will. Immer noch wird im Entwurf zu viel von den Meistern des alten Bucheinbandes kopiert oder verwendet.

Es ist herzlich wenig, was in Amerika heute auf diesem Gebiet geleistet wird; daher ist es nicht leicht, Bedeutsames im Bilde zu zeigen. Eine der jüngsten Erscheinungen ist die Presse von William Edwin Rudge in NewYork, der, wie bekannt, mit Bruce Rogers zusammenarbeitet. Druck- und Einbandkunst sind dort nun vereinigt; einige Beispiele ihrer Arbeit zeigen die Taf. 44/45. Von älteren Niederlassungen sei die Roycroft Press als Inhaberin einer kleinen Buchbinderei genannt.

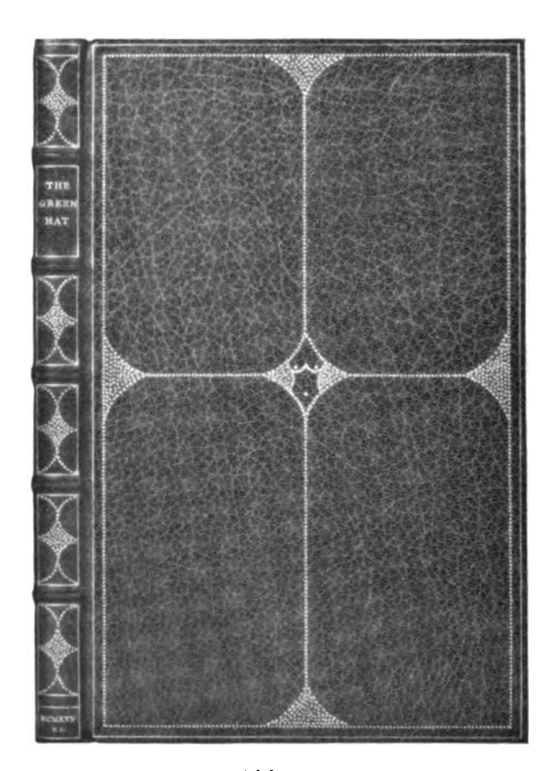


Abb. 1

Entwurf und Ausführung: Peter Franck, Mount Vernon, N. Y.

(Grüner Maroquin mit Handvergoldung)

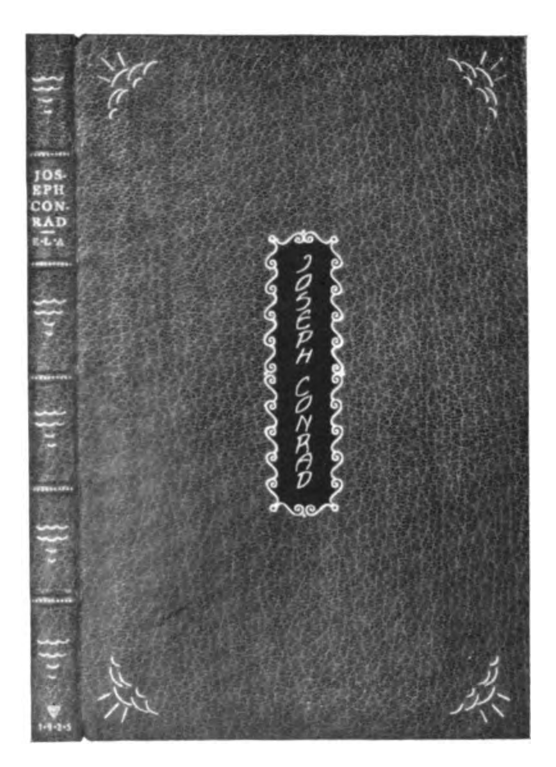


Abb. 2

Entwurf und Ausführung: Peter Franck, Mount Vernon, N. Y.

(Grüner Maroquin, schwarze Lederauflage)

Abb. 1–2 Arbeiten aus der Abteilung für Handeinbände der Firma William Edwin Rudge, Inc., New York

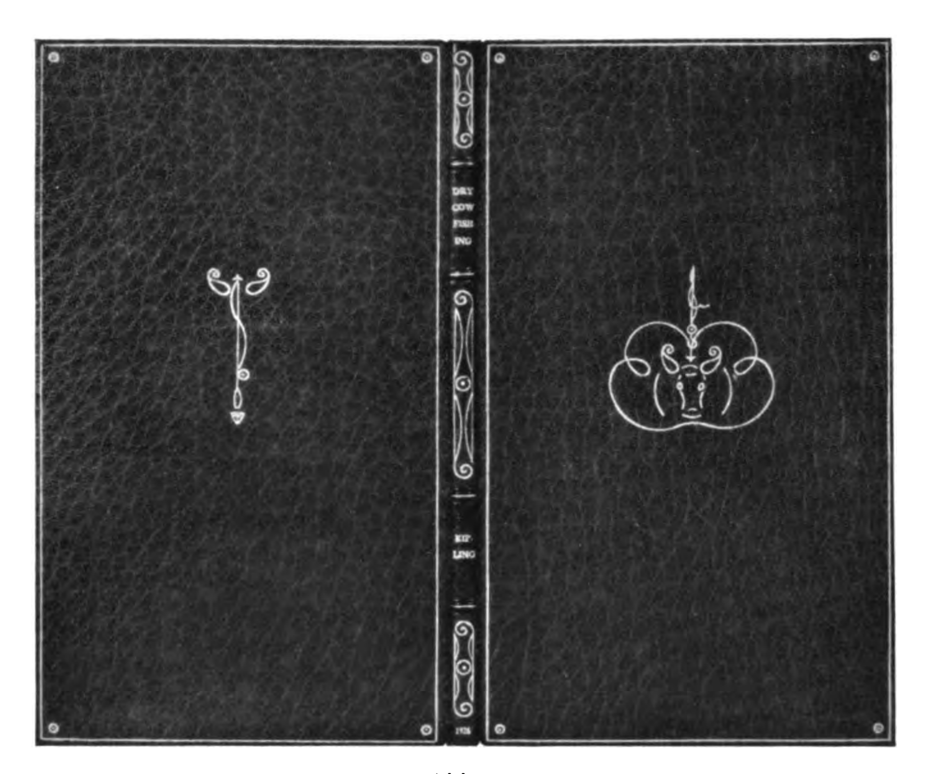


Abb. 1

Entwurf und Ausführung: Peter Franck, Mount Vernon, N. Y.

(Hellblauer Maroquin mit Handvergoldung)

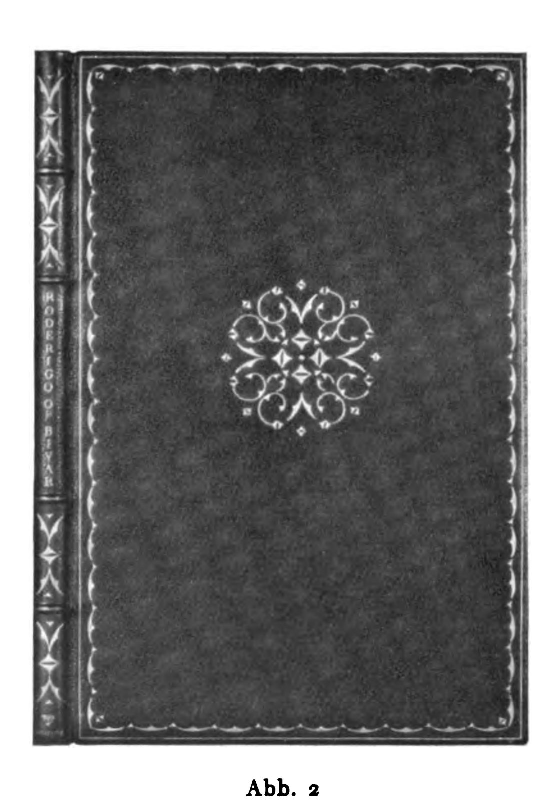


Abb. 2

Entwurf und Ausführung: Peter Franck, Mount Vernon, N. Y.

(Zitrongelbes Saffian mit Handvergoldung)

Abb. 1–2 Arbeiten aus der Abteilung für Handeinbände der Firma William Edwin Rudge, Inc., New York





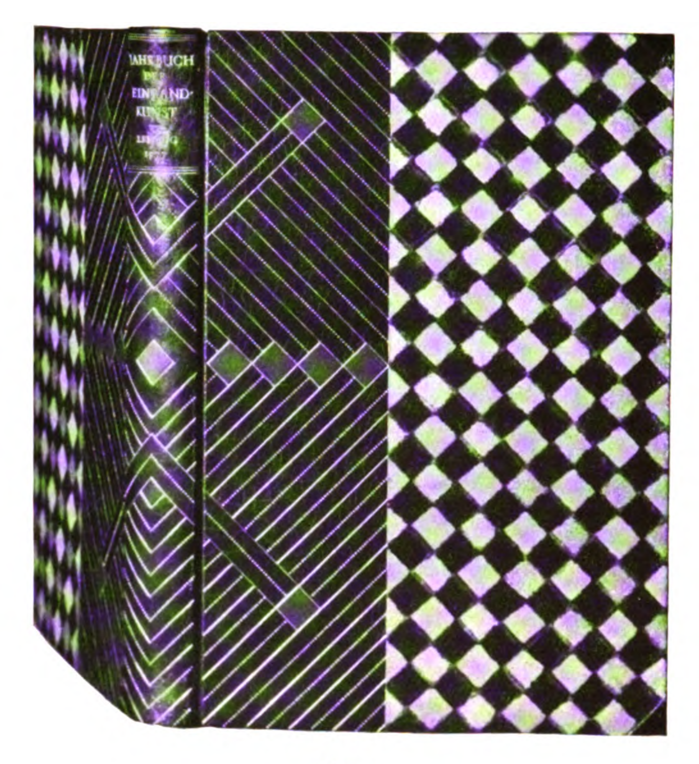


Abb. 1

Entwurf: Alfred de Sauty, Chicago, Ausführung: R. R. Donnelley & Sons Co., Chicago
(Schwarzer Maroquin mit Papierbezug, Ledereinlage in Rot und Grün und Handvergoldung)

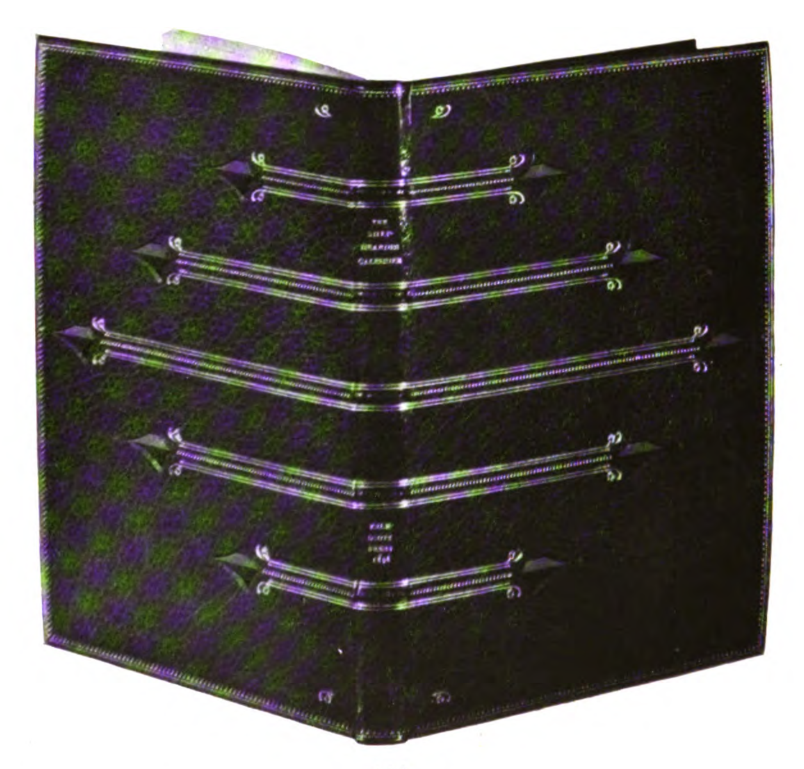


Abb. 2

Entwurf: Alfred de Sauty. Chicago, Ausführung: R. R. Donnelley & Sons Co., Chicago
(Lederauflage und Handvergoldung)





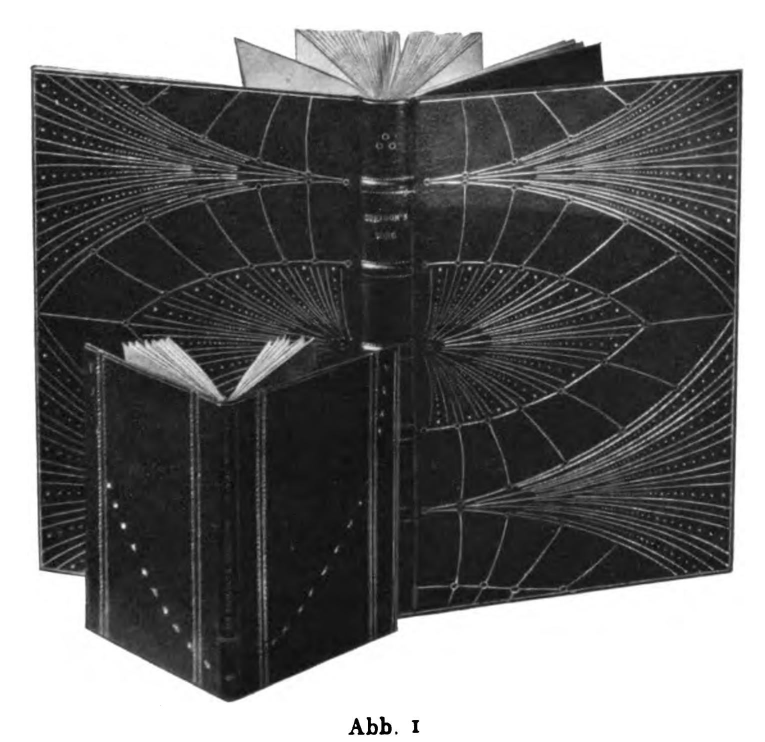


Abb. 1

Entwurf: Alfred de Sauty, Chicago. Ausführung: R. R. Donnelley & Sons Co., Chicago (Maroquinleder mit Handvergoldung)

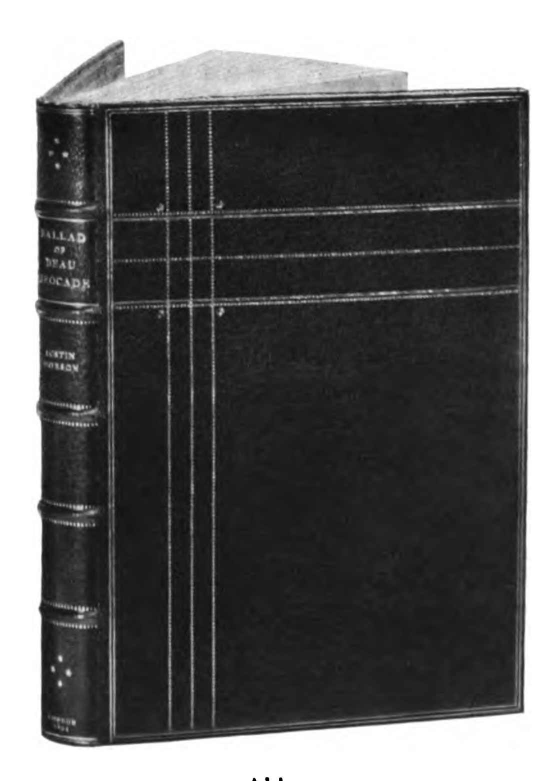


Abb. 2

Entwurf: Alfred de Sauty, Chicago, Ausführung: R. R. Donnelley & Sons Co., Chicago (Maroquinleder mit Handvergoldung)





Der ernsthafteste bisherige Versuch ist die 1923 von R. R. Donnelley & Sons Co. in Chicago eingerichtete Handbuchbinderei. Handwerkliche Qualitätsarbeit ist der Hauptgrundsatz dieser Werkstatt, die einige erfahrene Handwerker aus Europa beschäftigt und auch Anfänger im Handwerk ausbildet. Die Lehre ist von jeder Bindung frei und baut sich auf den von Cobden-Sanderson gezeichneten Grundlinien auf; keine Methode wird besonders begünstigt. Die Leitung hat der Verfasser, und er erfreut sich dabei reicher Unterstützung und Anerkennung.

Einige der neuesten hier ausgeführten Arbeiten zeigen die Tafeln 46/47. Die Entwürfe stammen vom Verfasser.

DER MODERNE KÜNSTLERISCHE BUCHEINBAND IN ITALIEN

VON CAMILLA JODI, MODENA

MIT 18 ABBILDUNGEN AUF 10 TAFELN

STETS von neuem stehen wir in staunender Bewunderung, wenn uns eins jener Wunderwerke von liturgischen Büchern in die Hand kommt, die mit Eichen- oder Buchendeckeln gebunden sind, mit Leder überzogen und tausendfältig geschmückt, mit Email oder mit geschnittenen oder ziselierten Platten von wertvollem Metall, mit Beschlägen auf den Deckeln und an den Ecken, oder mit Golddruck — und dann denken wir zurück und sehen gleichsam mit den Augen der Phantasie die freundlichen Asketengestalten der Mönche, welche Einband und Schmuck hergestellt haben, im strengen Schweigen der Klöster, wo die Stunden langsam dahintröpfeln, über ihre Arbeit voll Geduld und Schönheit gebeugt ... Und dann überkommt es uns ganz unwillkürlich, daß wir uns fragen müssen, ob es denn wirklich wahr ist, daß es trotz des allbeherrschenden Dynamismus im Rhythmus unseres heutigen Lebens, trotz der unerschütterten Herrschaft der Maschine über die schwache menschliche Hand, mitten im XX. Jahrhundert noch Einbandkünstler gibt, die fähig sind jene hohen Wunderwerke von Geduld und Schönheit zu erneuern, dem Buch, jenem edlen, empfindlichen Ausdrucksmittel menschlicher Gedanken, das prächtige wertvolle Kleid zu geben als ein Juwel, das unseren bibliophilen Augen festlichen Genuß bereitet.

Ja wirklich: An solchen leidenschaftlichen, peinlich genauen Künstlern, die bereit sind, dem Kunsteinband alle ihre besten Kräfte, all ihre tägliche Mühe, ein ganzes opfervolles Leben zu widmen, ist Italien auch heute noch reich. Und es sind nicht mehr, wie vor einigen Jahrhunderten, dienstfertige Mönche, für die die schweigsame Ruhe ihrer Einsamkeit der erste Anstoß zur Bevorzugung gerade dieser Kunst war, nicht mehr Laienbuchbinder, die bei ihren Förderern, — Fürsten oder anderen Bücherfreunden — die ruhige Sicherheit für ihre Arbeit und ihre Zukunft fanden; es sind Menschen, die mitten im Strudel des heutigen pulsierenden und vibrierenden Lebens stehen und all seine Forderungen, all seine Schwierigkeiten fühlen.

Um so größer ist ihr Verdienst noch deshalb, weil wir glauben, daß sie mitunter bei der harten Mühe ihrer Tätigkeit dem Schlangenbiß einer Versuchung ausgesetzt sind, derjenigen nämlich, die Gasflamme, die dauernd auf ihrem Arbeitstische brennt, gleichsam als Symbol der reinen Flamme, die in ihrem Herzen lodert, auszulöschen und die kleinen geschnittenen Stempel, die in heißem Zustande ihre Schöpfung auf den Bucheinband übertragen sollten, indem sie



Abb. 1
Entwurf und Ausführung: Giulio Giannini sen., Florenz
(Saffian mit Handvergoldung)



Abb. 2
Entwurf und Ausführung: Guido Giannini, Florenz
(Kalbleder mit Handvergoldung)





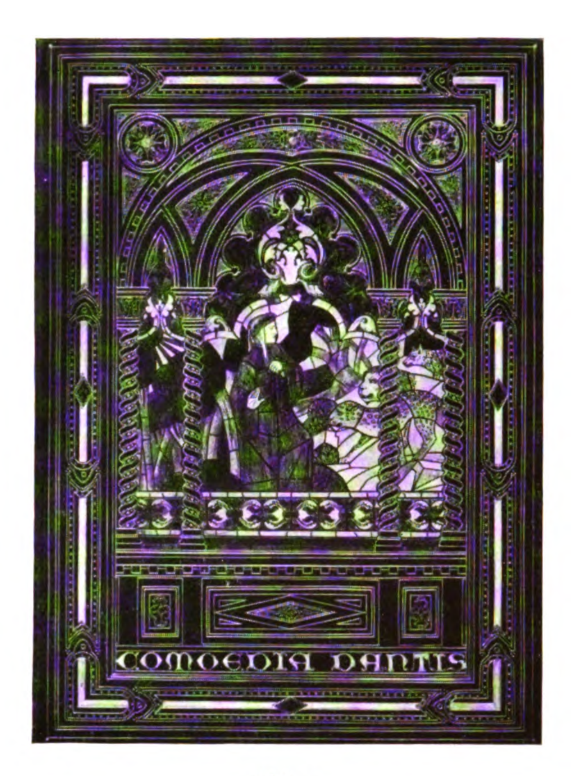


Abb. 1

Einband zu Dante, Divina Commedia

Entwurf und Ausführung: Cesare Tartagli, Florenz

(Braunes Kalbleder mit mehrfarbiger Lederauflage)

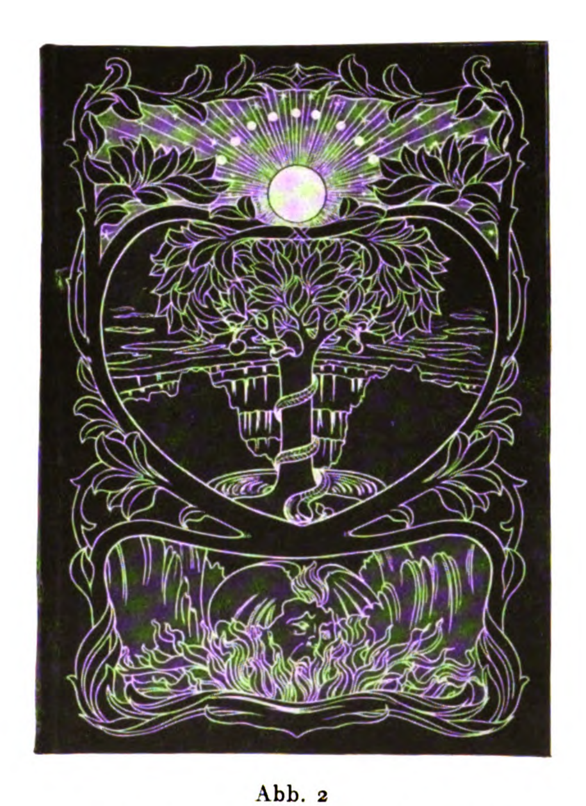


Abb. 2

Einband zu Dante, Divina Commedia

Entwurf und Ausführung: Cesare Tartagli, Florenz

(Braunes Kalbleder mit Ledereinlage und Handvergoldung)

mechanisch zusammengesetzt werden, in eine Ecke des Arbeitsraumes zu werfen, aus der sie mit tausend Versprechungen nach Verwendung rufen ... Warum denn Minute für Minute und Stunde um Stunde über einem schmucklosen rechteckigen Stück Leder zittern, am Abend mit müdem Arm und stumpfen Blick die Arbeit unvollendet verlassen, wenn mit einer leichten Metallplatte, die einen alten Einband nachbildet, die bequeme Maschine einen Einband liefert, der schon morgen auf einer Ausstellung auch die Taufe als künstlerischer Einband empfangen kann? Dies ist die tiefbetrübte Klage, die im Grunde das Herz jedes an der Handvergoldung hängenden Künstlers bewegt: sein unter der Aufregung schöpferischer Tätigkeit, unter mühevoller geduldiger Arbeit langer Tage gereiftes Werk kann verkannt, kann — leider auch von solchen, die auf ihren Schultern die schwere Last der Beurteilung von Amtswegen tragen — mit der dürren eintönigen Arbeit, die die Maschine liefert, verwechselt werden.

Deshalb also, sagten wir, kann manchmal im Herzen des Künstlers der verderbliche Gedanke wuchern, der ihm zugleich mit der Hoffnung auf leichteren Gewinn den Wunsch eingeben will, die mühsame Handarbeit aufzugeben, die Kunst mit der Fabrik zu vertauschen, die Poesie mit dem Handel. Aber man kann sicher sein, es ist nur ein Augenblick; der Einbandkünstler fühlt zu gut, daß es um sein Streben nach Schönheit geschehen wäre, daß er ihm selbst den Todesstoß geben würde, wenn er es auf die kalte, eintönige Bahn des Alltags ohne einen Hauch von Leben überleiten würde, die nichts mit dem heiligen Wort Kunst gemein hat.

Est ist nun an der Zeit, klar auszusprechen, daß es nicht möglich ist, die künstlerische Höhe des Handeinbands mit Einzelstempeln bei Einbänden mit der Maschine zu erzielen, selbst wenn die Ergebnisse bei Einbänden der letzteren Art von der ästhetischen Seite noch so gut sind. Es genügt schon der Gedanke, daß unendlich viele völlig gleiche und verwechslungsfähige Exemplare überall zerstreut sind, um in unserem Herzen die geheime egoistische Freude am Besitz zu dämpfen oder in hohem Maße aufzuhalten; es genügt der Gedanke, daß kein Menschenhirn, kein besorgtes Herz über dieser geschmückten oder getriebenen Fläche Leder gelitten oder gezittert hat, die wir mit Händen und Blicken umkosen, um unsere Begeisterung etwas zu befriedigen; das Auge kann vielleicht Freude empfinden, das Herz aber bleibt unempfänglich.

Der wahre künstlerische Einband — es ist nötig dies mit allem Nachdruck zu sagen — ist nur da vorhanden, wo ein Künstler ihn mit der Hand bis zum letzten ausgeführt hat und wo er einzig in seiner Art bleibt, um eine ruhmvolle Etappe in der künstlerischen Laufbahn seines Schöpfers zu bezeichnen. Und es kann nicht schaden zu wiederholen, daß es in keinem anderen Zweig der dekorativen Künste so wie in unserer notwendig ist, den Betrug mechanischer wenn auch noch so vollkommener Nachahmung zu vereiteln zugunsten edler handwerklicher Tätigkeit, indem in die beurteilenden Körperschaften bei den Ausstellungen rechte Fach-

leute gewählt werden, die imstande sind, dem Verdienst zum Sieg über den Trick zu verhelfen, die Kunst vor der Pseudo-Kunst zu schützen.

Italien, das sich rühmt Erbe einer glänzenden Tradition im künstlerischen Bucheinband zu sein — es genügt an die goldene Zeit von 1400—1600 zu erinnern, in welcher es auf diesem Gebiet die Führung in der Welt innehatte mit den berühmten Namen Manutius, Grolier, Mahieu und Canevari — dieses Italien kann auch heute stolz sein auf Buchbindereien und Buchbinder von gutem Ruf.

Eine größere Zahl künstlerischer Einbände bringt gegenwärtig *Florenz* hervor, und man braucht sich über diese Tatsache nicht zu wundern, denn die Liebe zum Buch war in dieser Stadt stets hochentwickelt. Zahlreich sind dort neben den begeisterten gebildeten Bücherfreunden die begeisterten gebildeten Buchbinder.

Eines guten Rufes erfreuen sich die Buchbindereien *Giannini*, *Cesare Tartagli & Sohn* und *Gustavo Cecchi & Sohn*, um nur die ältesten und bekanntesten zu nennen, sämtlich leistungsfähige Werkstätten, aus denen prächtige handvergoldete Einbände hervorgehen, seien es wundervoll gelungene Nachbildungen klassischer Einbände, seien es Originalschöpfungen von feinstem Geschmack und schönster Wirkung.

Die Buchbinderei *Giannini* geht bis aufs Jahr 1878 zurück; in jungen Jahren veränderte um diese Zeit *Giulio Giannini* den väterlichen Papierwarenladen in eine richtige und eigentliche Buchbinderei; und man kann sagen, daß heute schon die Giannini eine hohe Tradition an ihre Kunst kettet; noch lebt, der den Ruhm des Hauses begründet hat: Giulio — der „König der Vergoldung" (re della foglia d'oro) wie er genannt wird — mit Eifer aber setzen sein Sohn *Guido* und sein Enkel *Giulio* sein Werk fort.

Von Giulio Giannini dem Älteren, dem der Ruhm gebührt, dem Namen einer italienischen Kunst im Ausland wieder Klang verschafft zu haben, vor allem mit der selbständigen Anwendung von Mosaikarbeit auf dem rauhen italienischen Pergament eher als auf Maroquin, wie es Jahrhunderte hindurch in Übung war, zeigen wir eine prächtig gelungene Nachbildung eines italienischen Renaissanceeinbandes (Taf. 48, Abb. 1).

Guido Giannini unterscheidet sich von seinem Vater durch größere Einfachheit der Zeichnung, durch freiere Nachahmung der klassischen Vorbilder, die ihm eine harmonische ausgesuchte Verbindung des alten und modernen Elementes gestattet (Taf. 48, Abb. 2).

Mit der Vorliebe für einen unaufdringlichen Symbolismus, dem er in einem zarten Entwurf voll Anmut und Leichtigkeit Ausdruck verleiht, verfolgt Giulio Giannini jr. mit Kennerschaft und Liebe den ihm von seinem Großvater so leuchtend vorgezeichneten Weg.

Nicht weniger klangvoll in der florentinischen Bucheinbandkunst ist der Name *Cesare Tartaglis*. Mehrmals, wie die Giannini, Aussteller in Leipzig, Hofbuch-

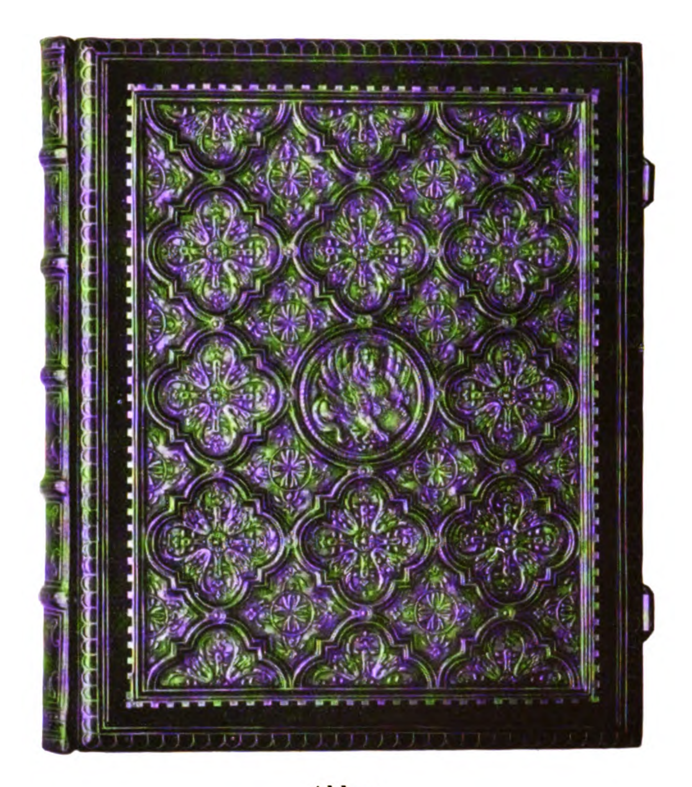


Abb. 1
Goldenes Buch der Stadt Venedig
Entwurf und Ausführung: Vittorio de Toldo, Venedig
(Rotes Kalbleder mit Handvergoldung)
1928

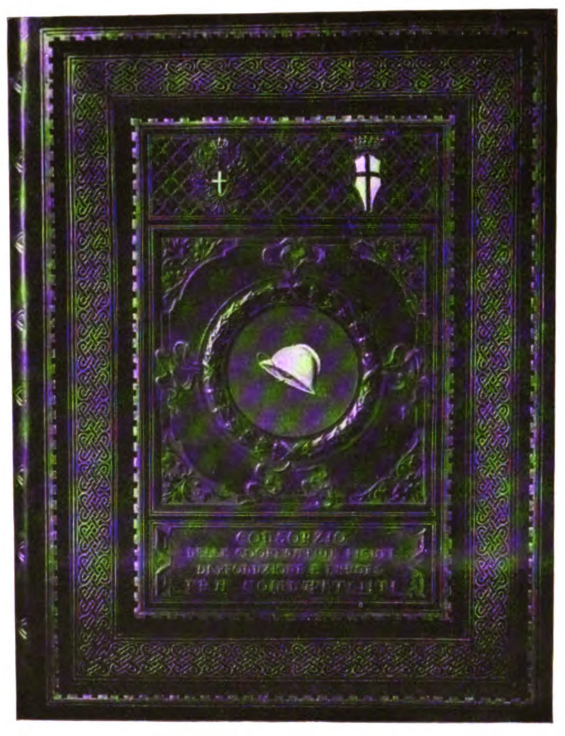


Abb. 2
Album für Mussolini
Entwurf und Ausführung: Vittorio de Toldo, Venedig
(Brauner Maroquin mit Handvergoldung und Lederschnitt)
1927







Abb. 1
Einband zur Heiligen Schrift
Entwurf und Ausführung: Raffaele Venturi, Bologna
(Kalbleder mit Ledermosaik und Handvergoldung)

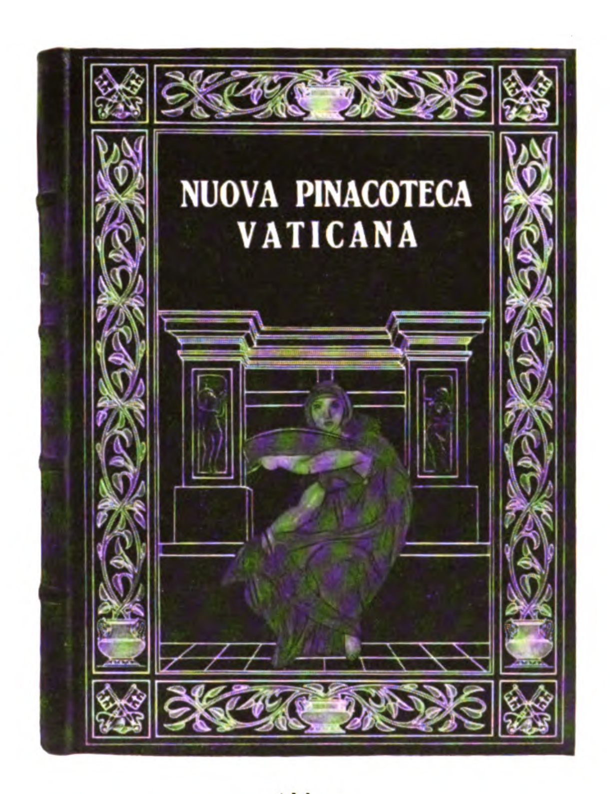
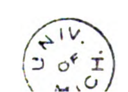


Abb. 2
Entwurf und Ausführung: Raffaele Venturi, Bologna
(Rotes Kalbleder mit mehrfarbiger Ledereinlage und Handvergoldung)





binder I. M. der Königin Margherita und des Herzogs von Aosta, wurde er zuerst bei einem öffentlichen Wettbewerb des Verlags Alinari in Florenz für seine Ausgabe der *Divina Commedia* mit einem Preis bedacht für einen eigentümlichen symbolischen Entwurf, der mit seltener Feinheit ausgeführt war (Taf. 49, Abb. 2). Wundervoll ist auch der andere Einband für die *Divina Commedia* in einer Olschkischen Ausgabe (Taf. 49, Abb. 1), bei dem der Künstler die Schwierigkeit der Komposition prachtvoll überwunden hat; denn es ist ihm gelungen, mit meisterhafter Klarheit auf dem dunklen Grund von kastanienbraunem Kalbleder die Gestalt des göttlichen Dichters den drei wilden Tieren gegenüber zu zeichnen. Von ausgezeichneter Wirkung sind auch die Füllungen des Säulenganges, ausgeführt auf einem Grund von naturfarbigem Leder; die Bemalung geschah in besonderem Verfahren, die Linien sind mit Bogen und Fileten schwarz ausgeführt.

Andere Florentiner Einbandkünstler, die Erwähnung verdienen, weil sie schöne handvergoldete Einbände hergestellt haben, sind *Guidarelli Egisto* und *Gherardini Garibaldo.*

Die ruhmvolle Stellung im künstlerischen Einband teilt Florenz mit *Venedig.* Die wunderschöne Stadt der Träume, wo jeder Winkel einen Schönheitshymnus singt, konnte ja gar nicht anders als sorglichst die Pflege einer Kunst bewahren, die hier im XIV. Jahrhundert ihren höchsten Glanz entfaltete. In der Tat beherbergte damals die berühmte von Aldus Manutius gegründete Druckerei von San Paternian (heute Piazza Manin), von der die Meisterwerke der Buchdruckerkunst ausgingen, die die ganze Welt mit lebhafter Bewunderung aufnahm, auch eine wahrhaftige Einbandwerkstatt, die leuchtende Schmiede, deren lebhaft sprühende Funken im übrigen Italien und jenseits der Alpen leidenschaftliche Liebe zum künstlerischen Kleid des Buches entfachten.

Heute hat *Vittorio de Toldo,* kein Jüngling mehr, aber ein starker Künstler, am Ponte di Castello seine eigene Niederlassung, aus der jedes Jahr zumindest einige dreißig künstlerische Einbände hervorgehen.

Die Abb. 1 auf Taf. 50 zeigt den schönen Einband für das Goldene Buch der Stadt Venedig, in rotem venetianischem Kalbleder, nach dem klassischen Vorbild kassettierter Decken gearbeitet. Der prächtige Einband auf Taf. 50, Abb. 2 gehört zu einem Album der Mitkämpfer für Benito Mussolini, braun Maroquin, geschmückt mit Goldlinien und Einzelheiten in Holzschnittechnik und Reliefarbeit. Vittorio de Toldo ist auch der Schöpfer des Schmuckes am Lederwerk, der heute so ausgedehnte Entwicklung gefunden hat — besonders in Florenz und Venedig, wo er sich der größten Gunst bei den Fremden erfreut — daß daraus für ganz Italien eine wahre Quelle des Reichtums fließt.

Eine andere Stadt, in der fähige Künstler als Handvergolder mit Eifer arbeiten, ist *Bologna.* Die „gelehrte" Stadt, die sich schon im Jahr 1400 ihre besondere Arbeitsmethode geschaffen hatte in Lederbänden mit Blinddruck, mit Treib- und

Schnittarbeit und Gold, erlebt heute eine mächtige Wiedergeburt dieser Kunst, vor allem durch das Verdienst der beim Istituto Salesiano in Bologna begründeten Buchbinderfachschule und der Anstalt von *Luigi degli Esposti.*

In der Fachschule wird der Zögling völlig im Binden und Vergolden ausgebildet unter der bewährten Führung eines ebenso fähigen wie bescheidenen Meisters: *Raffaele Venturi.* Wir zeigen im Bilde zwei Proben der einbandkünstlerischen Produktion des Institutes: das eine (Taf. 51, Abb. 1) ist der Einband für den zweiten Band der *Sacra Bibbia;* auf dem Mittelfeld ist in Hochrelief modelliert die Darstellung Jesu im Tempel von Jacopo della Quercia wiedergegeben. Die Umrahmung mit einem Muster von Goldlinien und Mosaik von eingelegtem Leder harmonisiert völlig mit dem Mittelfeld, und die Eckstücke von getriebener Bronze zum mindesten sind vollendet kopiert nach einem Einband vom Jahr 1400 in der Bibliothek des Archiginnasio in Bologna. Schmuck und Linien sind handvergoldet.

Dieser prachtvolle Einband gehört S. Exz. dem Gr. Uff. Guadagnini, Präfekten von Bologna.

Das andere Beispiel, ein Einband für das Werk *La Pinacoteca Vaticana* zeigt, wie glänzend die technischen Schwierigkeiten überwunden sind, um Michelangelos „La Sibilla del fico", welche die Malerei versinnbildlicht, darzustellen, ausgeführt mit vielen Stückchen eingelegten Leders vor einem architektonischem Hintergrund aus Goldlinien, während die Putten an den Seiten in plastischem Relief herausmodelliert sind (Taf. 51, Abb. 2).

In der Anstalt *Degli Esposti,* wo überwiegend schöne Verlegerbände in einer Massenproduktion, die die tägliche Zahl von 5000 erreicht, hergestellt werden, befaßt man sich andrerseits auch mit einmaligen künstlerischen Einbänden. Abb. 1 auf Taf. 52 zeigt den Einband für den gesamten Jahrgang 1927 der Zeitschrift *Il Comune di Bologna,* der Exz. Mussolini als Ehrengabe überreicht wurde. Wie ersichtlich, ist es ein reicher Band im Stil des XV. Jahrhunderts in Lederschnittarbeit; der ausgezeichnete Einband der Abb. 2 auf Taf. 52 für *I fioretti di San Francesco* weist in der Umrahmung auch Lederschnitt, im Mittelstück Treibarbeit auf. Die freundliche Gestalt des Armen von Assisi, mit dem Ausdruck der Liebe über das Schäfchen und die Blumen — Geschöpfe seiner herzlichen Zuneigung — gebeugt, ist mit einer Harmonie in der Zeichnung und einer Ausdrucksfähigkeit dargestellt, die unsere offene Bewunderung verdienen.

Eine andere Stadt der Emilia, die, wenn auch klein, doch Einbandkünstler zu ihren Bürgern zählt, ist *Modena. Dante Gozzi* braucht nicht erst vorgestellt zu werden; denn, als junger Mann von Nordamerika zurückgekehrt, wo er die leidenschaftliche Liebe zum Einband und seine Technik kennengelernt hatte, verschaffte er sich rasch einen hervorragenden Ruf in Italien und im Ausland. Von Gabriele d'Annunzio als *Legatore mirabile* bezeichnet, hat er in einigen dreißig Arbeits-

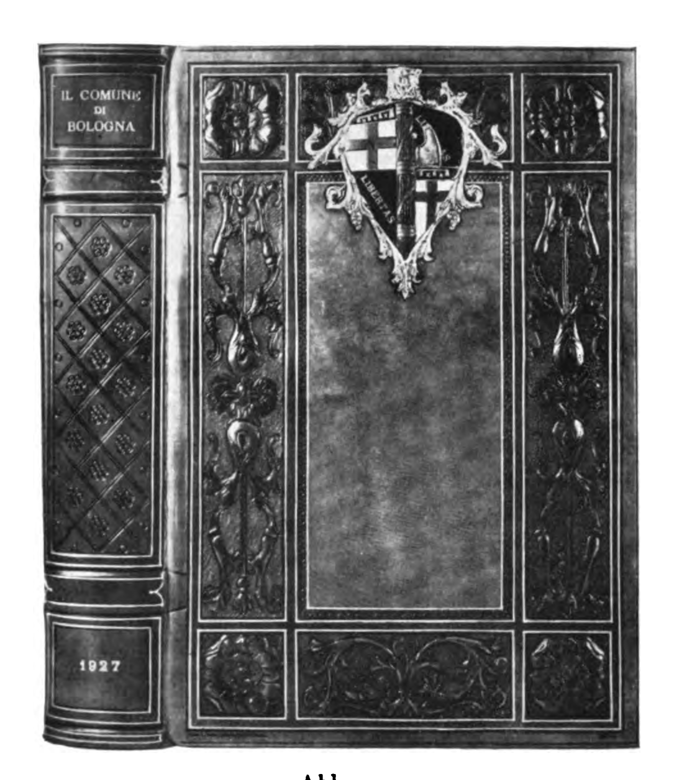


Abb. 1
Lederschnittband im Stile des XV. Jahrhunderts
Entwurf und Ausführung der Anstalt Luigi degli Esposti, Bologna
1927

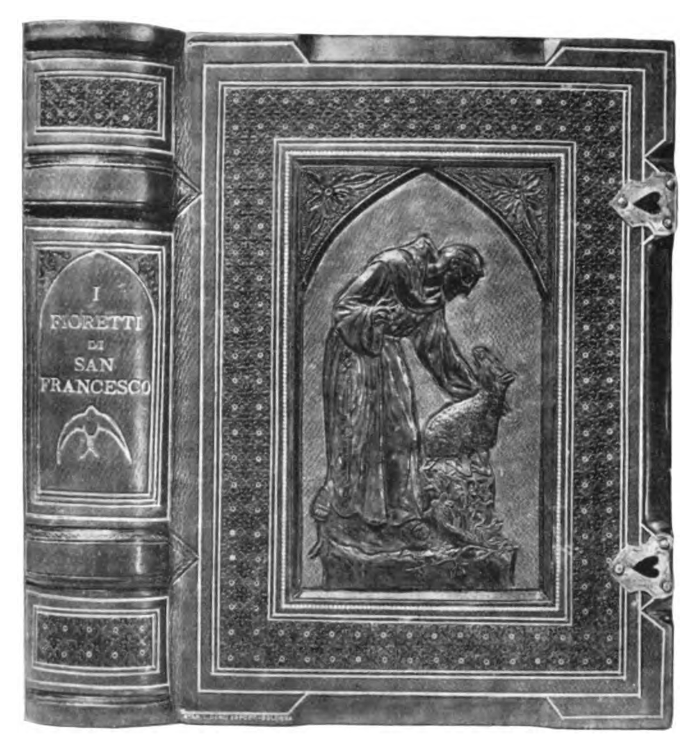
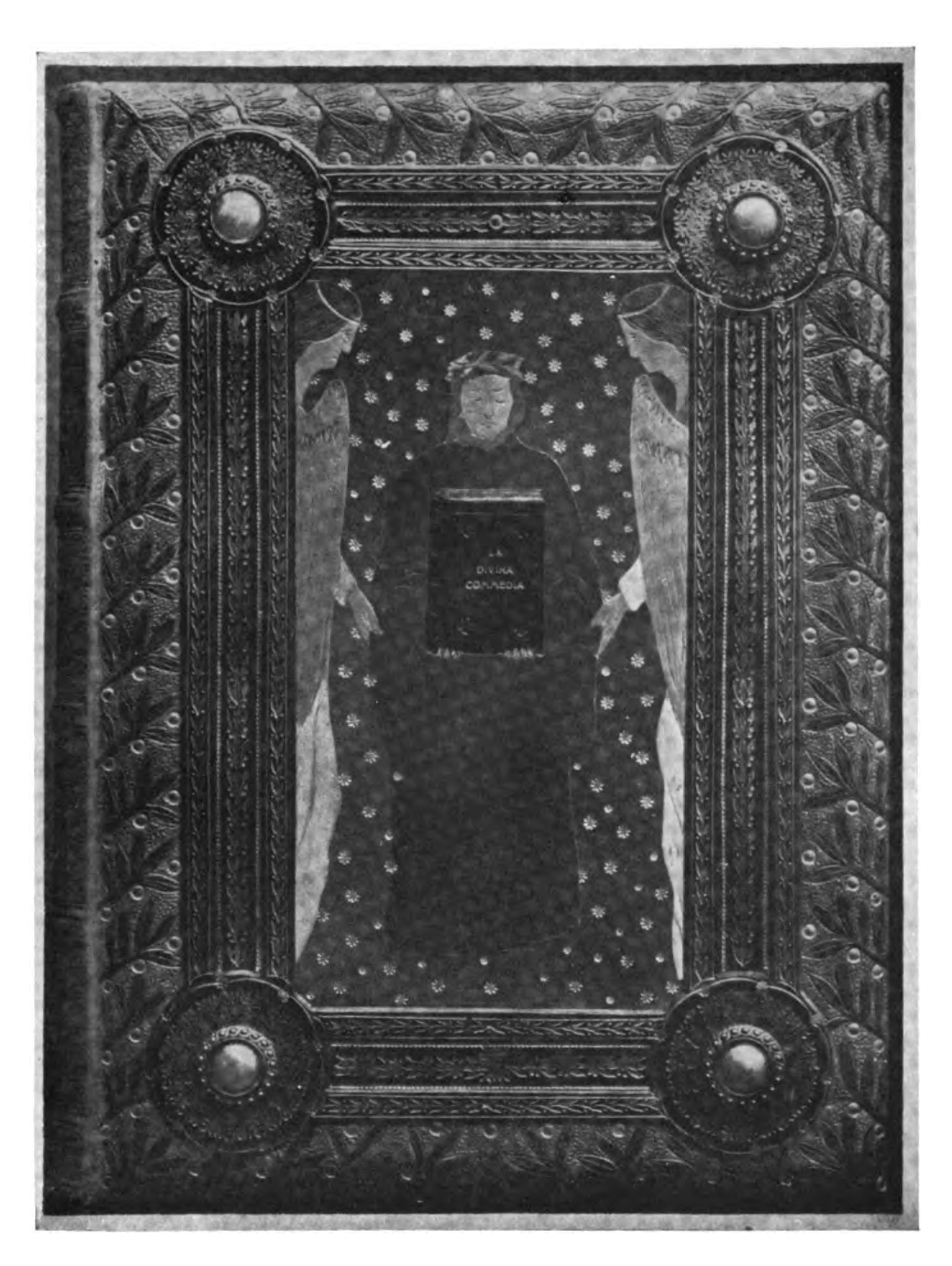


Abb. 2
Lederschnittband mit Treibarbeit
Entwurf und Ausführung der Anstalt Luigi degli Esposti, Bologna







Einband zu Dante, Divina Commedia
Entwurf und Ausführung: Dante Gozzi, Modena
(Ganzlederband mit Handvergoldung und Bemalung)





Einband zu Dante, Divina Commedia
Entwurf und Ausführung: Dante Gozzi, Modena
(Im Stile der Grolierbände, mit Handvergoldung und Bemalung)

jahren mehr als zweitausend künstlerische Einbände mit Handvergoldung (und jeder soll der einzige seiner Art sein) für italienische und ausländische Fürsten und Herrscher hergestellt; und noch heute steht er mit starker Hand, mit scharfem Auge und jugendlichem Feuer auf seinem Posten. Er, wie sein Sohn *Rolando*, sein starker Helfer und Fortsetzer seines Werkes, lieben vor allem sorgfältig ausgearbeitete Schöpfungen mit kleinen Stempeln und mit Sgraffitmalerei, mehr als Relief- und Schnittarbeit (Taf. 53/54).

Rolando Gozzi, der in hervorragender Weise an der gegenwärtigen Buchausstellung in Florenz mit acht Handeinbänden für das Verlagshaus Bestetti & Tuminelli beteiligt ist, ist ein schöpferisch fähiger Neuerer in der Stempelverzierung, bei deren Ausführung er von bestem Geschmack und höchstem Können unterstützt ist (Taf. 55, Abb. 1—2). Aber auch er hat oft seine Freude an malerischem Schmuck mit Verwendung eines einzigen Stempels, insbesondere um einen gelungenen symbolischen Gedanken zum Ausdruck zu bringen, der den Inhalt des Buches umschreibt.

Ein anderer fähiger Buchbinder, dessen sich Modena rühmen kann, ist *Otello Bertoni*. Haben sich die Gozzi mehr auf Einbände spezialisiert, so ist er vor allem ein tüchtiger Lederkünstler, den alle bedeutenden Ausstellungen dekorativer Kunst kennen. Von seiner „Bottega d'Arte" kommen Mappen, Kissen, Gefäße, dekorative Stoffe, lauter kleine Meisterwerke an Originalität und Feinheit; aber gar oft kommen auch Einbände und stets mit einem ganz persönlichen Zug. *Bertoni* ist der Lederplastiker, der in seinem Stoff klassische Gestalten zu blühendem Leben erweckt, wie auf dem Einband zu Gabriele d'Annunzio *Fedra* (Taf. 56, Abb. 1) oder zarte stilisierte Frauengestalten zur Darstellung bringt.

Neuerdings wurde aus den Vorschlägen zahlreicher Konkurrenten eine Treibarbeit von ihm für den Einband einer Ausgabe der *Divina Commedia* ausgewählt, welche die Casa Editrice di Dante in der begrenzten Zahl von 1000 Stücken zum Preis von je 20000 Lire herstellen läßt (Taf. 56, Abb. 2). Die Deckel dieses Einbandes messen 80 und 60 cm in die Höhe und Breite; ein Band wie der andere erhält von Bertonis Hand den Einband in getriebenem und gemaltem Leder.

Gleich *Bertoni* führen in Italien noch eine Reihe anderer tüchtiger Buchbinder treffliche Einbände von getriebenem Leder aus, so *Sotgia Rovelli* in Sardinien, *Pizzanelli* in Mailand, *Antonietta Cesa* in Rom, *Farina* ebenda und andere.

In *Rom* fehlt es naturgemäß auch nicht an Buchbindern für Handvergoldung: die Firmen *Casciani, Andersen, Glinger & Angeli,* die Anstalt von *Staderini* und die *Nuova tipografia del Littorio* helfen mächtig zusammen um Italiens Namen in der Einbandkunst hochzuhalten.

Als Einbände, die in ihrer Eigenart sozusagen das Novecento auf diesem Gebiet vertreten, bringen die Abb. 1/2, Taf. 57 zwei Proben, die nach unserm Er-

achten besonders erwähnenswert sind, da in ihnen ein zweifellos geschmackvoller synthetischer Symbolismus in gewandter neuartiger Form zutage tritt.

Diese beiden Einbände, von denen der eine zu Arnaldo Cipolla, *L'America del Nord*, der andere zu *Il mio volo attraverso l'Atlantico e le due Americhe* gehört, sind das Werk des *Pio Colombo*, eines tüchtigen Meisters in *Turin*, der in der Fachschule von Don Bosco noch jetzt lehrt; sie befinden sich mit anderen in der Buchausstellung dieser Stadt. Die amerikanischen Wolkenkratzer auf dem einen, Länder und Meere, die der große Propeller der „Santa Maria" sieghaft überwindet, auf dem andern, kommen in wunderlicher geistvoller Form zur Darstellung.

Neben *Colombo*, der auch den Einbandschmuck im klassischen Stil beherrscht, sind als Buchbinder in und um Turin wohl bekannt: *Pacchiotti, Patarchi* und die Firma *Savoretti & Borgioli*.

Man kann noch hervorheben, daß all die erprobten Künstler, die wir erwähnt haben, wenn sie auch an die vollkommene Kunst der alten Buchbinder nicht herankommen, welche gar oft eigenhändig völlig sachgemäß ihre Stempel herstellten und schnitten, doch Künstler im vollen Sinn des Wortes sind, da sie sich nicht darauf beschränken einen von anderen vorbereiteten Entwurf nur aufs Leder zu übertragen, sondern ihn selbst ausdenken und mit grenzenloser Liebe ausführen.

Man wird nicht sagen können, daß in Italien heute die glänzende Zeit der Renaissance im Bucheinband wieder aufblüht; denn die Zeiten fürstlicher und bibliophiler Mäcene sind vorbei; und kein Benvenuto Cellini wäre, wenn er heute lebte, darum besorgt, einem Buch „einen Einband von massivem Gold, reich bearbeitet und voll Juwelenschmuck" zu geben, „eine Arbeit, die wohl tausend Scudi wert wäre, wenn sie mit allerhand Figuren, Blattwerk, Email und Edelsteinen reich geschmückt ist"; aber sicherlich fehlt es an Liebhabern des künstlerisch gebundenen Buches auch heute nicht in Italien, und es ist kein Zweifel, daß in dem heutigen Aufblühen des Handwerks allüberall sich ein mächtiges Wiederaufleben auf diesem bedeutsamen Gebiet der Kunst ankündigt. Dann wird, wenn sich nun die Liebe zum künstlerischen Einband immer weiter auf den Geschmack der Masse ausdehnt, Italien der ruhmvollen Tradition aus seiner Vergangenheit und dem ihm seit Jahrhunderten von der ganzen Welt übertragenen Namen als Mutter der Künste und der Künstler immer mehr Ehre machen.

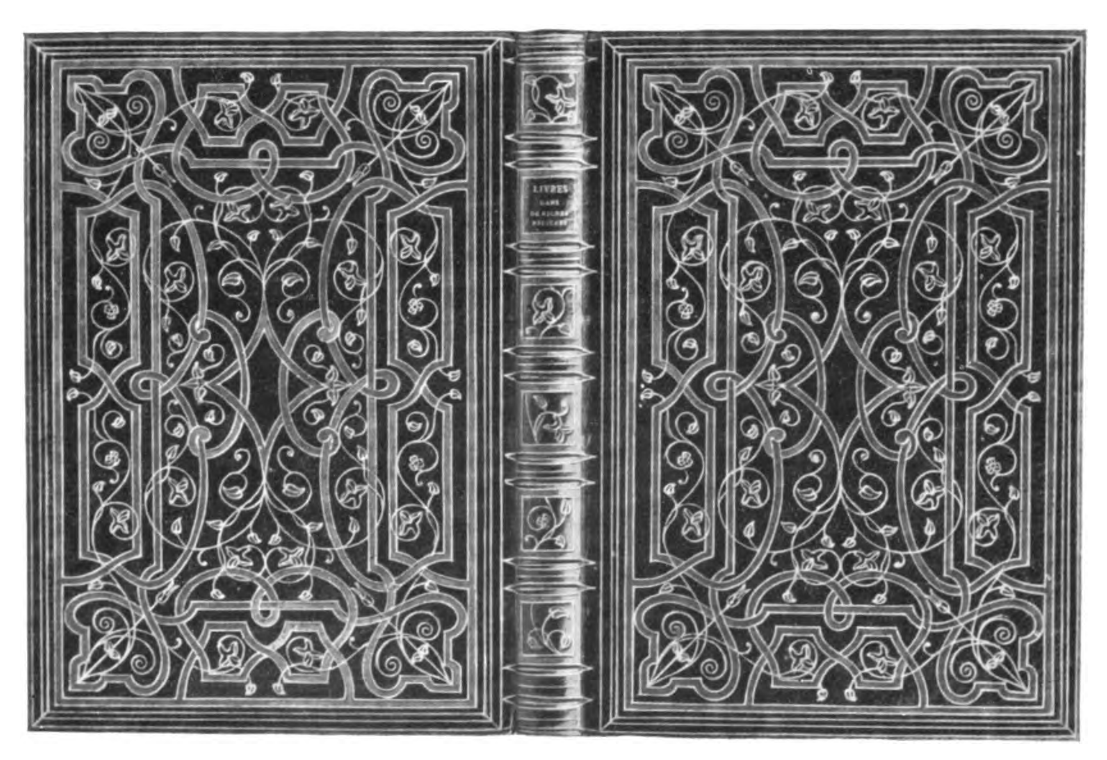


Abb. 1
Entwurf und Ausführung: Rolando Gozzi, Modena
(Einband mit Ledereinlage und Handvergoldung)

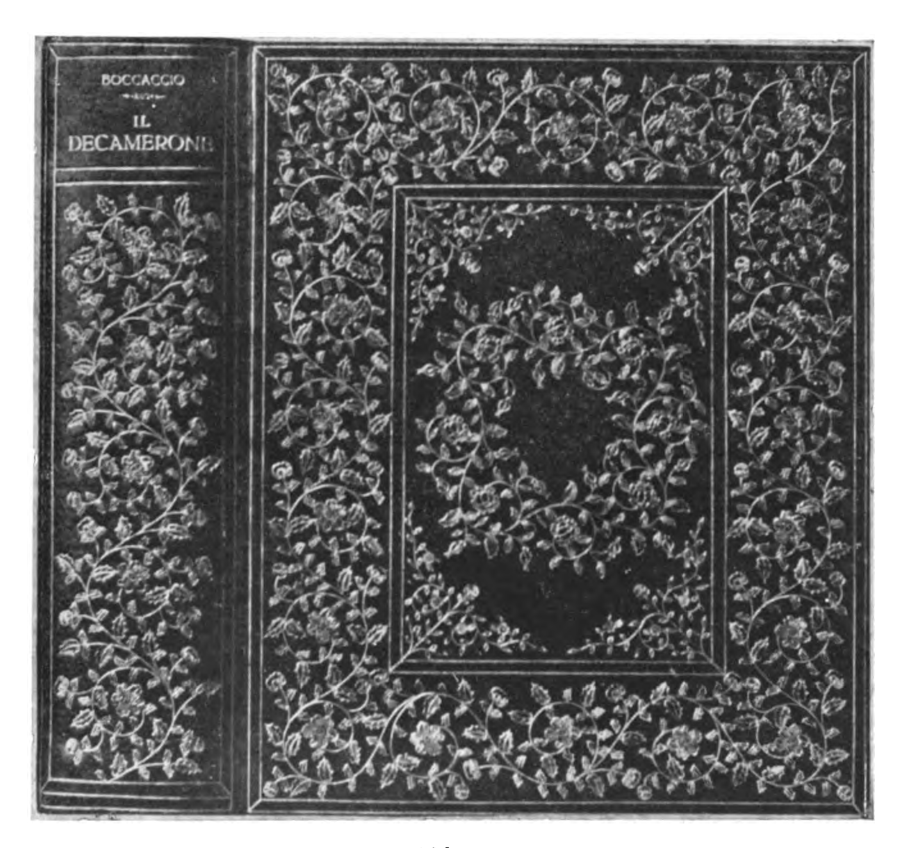
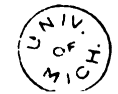


Abb. 2
Entwurf und Ausführung: Rolando Gozzi, Modena
(Dunkelblauer Maroquin mit Ledereinlage und Handvergoldung)





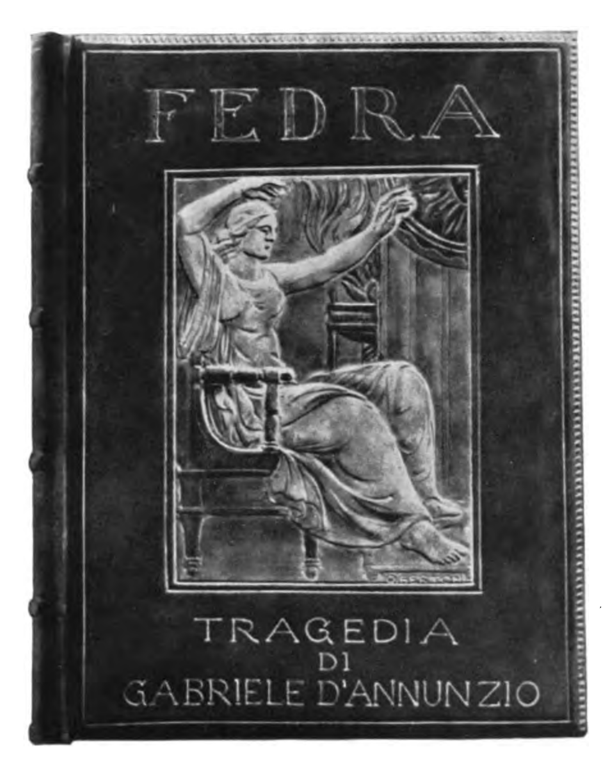


Abb. 1
Entwurf und Ausführung: Otello Bertoni, Modena
(Einband, handgetrieben mit bemaltem Leder)
Ausgezeichnet mit dem Großen Silbernen Preis des öffentlichen Unterrichts von Modena



Abb. 2
Einband zu Dantes Divina Commedia
Entwurf und Ausführung: Otello Bertoni, Modena





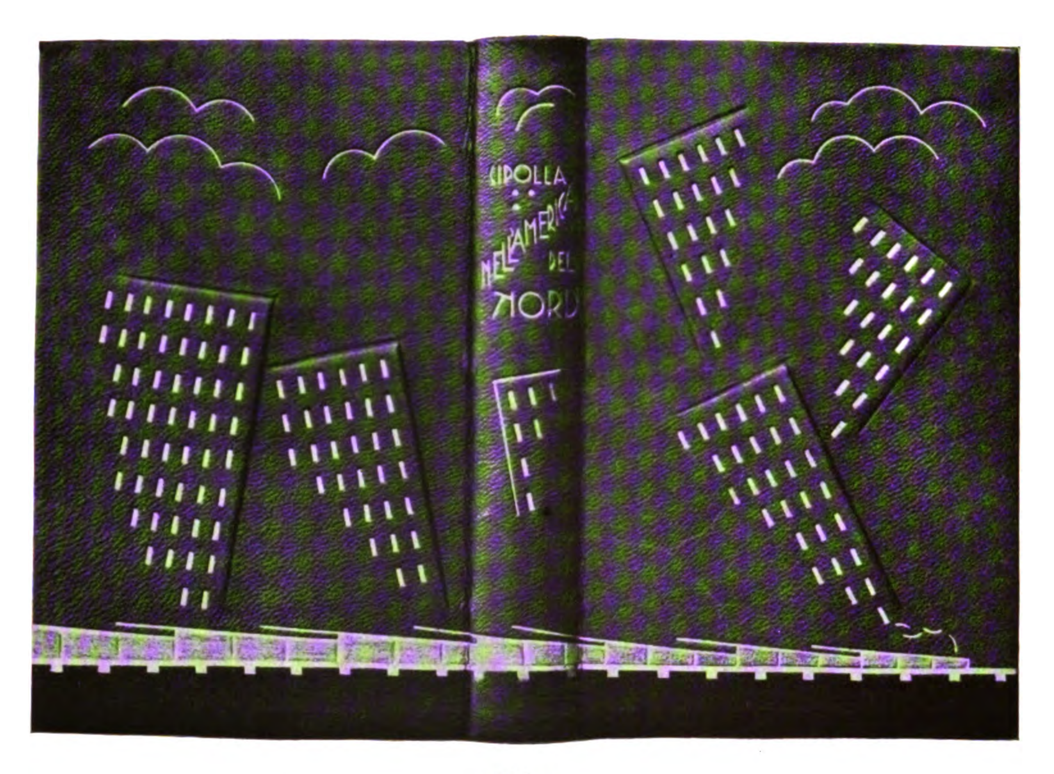


Abb. 1
Entwurf und Ausführung: Pio Colombo, Turin
(Himmelblaues Leder mit Handvergoldung)

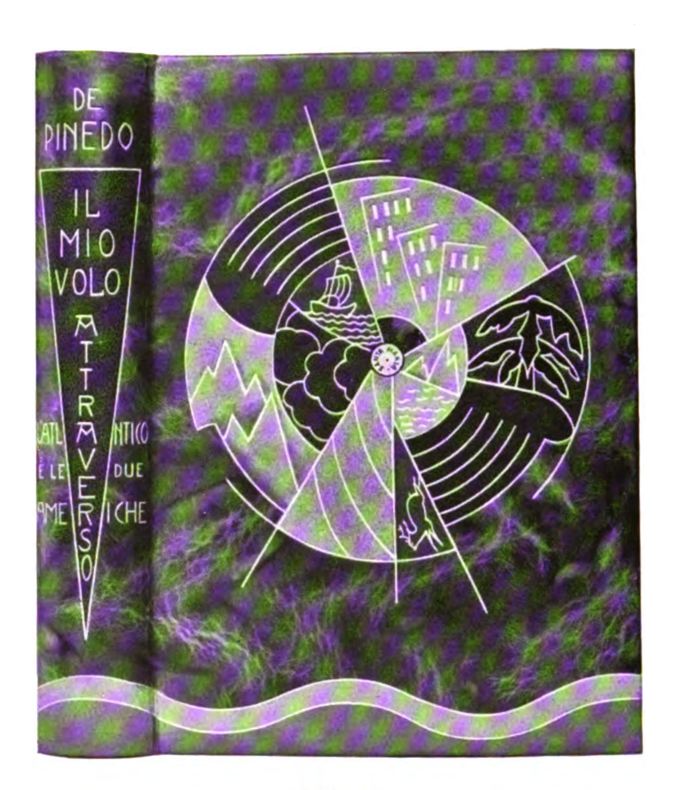


Abb. 2
Entwurf und Ausführung: Pio Colombo, Turin
(Einband mit rot-grün-blau und grauer Mosaikarbeit)





DIE MODERNE NIEDERLÄNDISCHE EINBANDKUNST

ELISABETH MENALDA, AMSTERDAM

MIT 12 ABBILDUNGEN AUF 6 TAFELN

In den letzten Jahren des XIX. Jahrhunderts haben in Holland die Architektur und das Kunstgewerbe angefangen, sich gänzlich zu erneuern. Im Jahre 1903, als die von Berlage gebaute Börse eröffnet wurde, zeigte es sich, daß der Baumeister auf Stilnachahmungen ganz und gar verzichtet hatte. Berlage und seine Börse waren der Mittelpunkt des neuen künstlerischen Lebens und um ihn herum scharten sich die Gewerbekünstler. Schönheit durch Wahrheit, Einfalt und Rationalismus waren ihnen die Richtschnur bei der Arbeit.

In dieser Zeit kann man schon von einer modernen niederländischen Einbandkunst sprechen. Im Jahre 1896 wurde von dem Verein „Kunst, toegepast op Boekbanden" (Kunst, auf Einbände angewendet), eine Monatsschrift herausgegeben, die für Meister und Gesellen bestimmt war. Sie verkündigte die Prinzipien der neuen Kunst, und speziell der Einbandkunst. Auf Inhalt und äußere Form war große Sorgfalt verwendet. Die Überschriften der Artikel waren mit Holzschnitten vom vielseitig begabten *Joh. B. Smits* versehen, deren Motive Buchbindergeräte waren. Leider mußte man nach zwei Jahren die Herausgabe aufgeben. Die neue Bewegung war rein intellektuell, und viele Gesellen und auch viele Meister waren noch nicht reif dafür.

Der bedeutendste Buchbinder in dieser Zeit war der schon oben erwähnte *Joh. B. Smits*, Geselle in seines Vaters Werkstätte, der sich der neuen Bewegung völlig hingab. Was Smits in Haarlem machte (dort war die Smitsche Werkstätte), suchte in Amsterdam *S. H. de Roos* zu erreichen, jedoch mit dem Unterschied, daß er Graphiker war. Obgleich er sich schon mit der Buchbinderei beschäftigt hatte, war er technisch doch zu wenig geübt, als daß er selbst seine Ideen tadellos hätte ausführen können und mußte dies dem Buchbinder Elias P. van Bommel überlassen.

Ihr Streben und ihre Ideen waren dieselben. Sie haben für das Wiederaufleben der Einbandkunst sehr viel getan; sie beschäftigten sich eingehend mit einer Umänderung der Technik und der Prinzipien der Ornamentik. „Rein konstruktiv" war auch ihre Parole. Eingesägte Bücher mit falschen Bünden waren ihnen verhaßt; Stilnachahmungen hatten ihren Wert für sie völlig verloren; schon viel zu lange hatte man sie als Ideal der Einbandkunst betrachtet. Ihrer Meinung nach sollte man vor allem verstehen, was man schafft. Sie wollten keinen Schlendrian, dem man mechanisch folgt und der zu sinnloser Arbeit führt. Man sollte einer gesunden rationellen Technik folgen; und bei modernen Einbänden möglichst

die technischen Notwendigkeiten hervorheben und als Ausgangspunkt nehmen, sogar als Motive für die Verzierung.

Der junge Smits war schon damals ein hervorragender, intelligenter Geselle, der gleich wie De Roos, nicht nur künstlerisch begabt war, sondern wie dieser in lebhafter Berührung mit den besten Künstlern seiner Zeit stand. Ihre frühesten modernen Einbände sind denn auch schon sehr interessant. Da Smits die ganze Arbeit seiner Einbände und alles, was damit zusammenhing, selbst schuf, führte er die Technik viel weiter durch. Bisweilen läßt er sich von seinen Prinzipien zu weit führen, so daß man sagen möchte, daß ulkige Übertreibungen herauskamen. Viele seiner Bücher sind auf echte Bünde geheftet. Im Anfang arbeitete er, nach englischem Muster, das Leder fest auf den Rücken. Aber bald befriedigte ihn dies nicht mehr. Er suchte eigene Wege und fand bald die Mittel, einen Hohlrücken über die Bünde zu modellieren. Schon 1901 macht er den Einband, den man im Jahre 1902 auf der Turiner Ausstellung bewundern konnte: die Ethica von Spinoza in braunem Kalbleder mit Blinddruck. Seine Technik ließ ihn trotz größeren Schwierigkeiten nie im Stiche und erreichte den höchsten Grad der Vollkommenheit und Feinheit.

Auf der Turiner Ausstellung stellten auch *De Roos* und *J. A. Loebèr* schöne moderne Einbände aus. Loebèr, dessen Spezialität früher Kopien von Magnuseinbänden war, war auch einer von den Buchbindern, die neue Wege gehen wollten wie: II. W. Ywema und Fr. Proost, die nach englischem Muster arbeiteten; Jan Mensing, der in Paris gearbeitet uns viele französischen Stilbände verfertigt hatte; Elias P. van Bommel, D. N. Verschoor, H. van Rymenam, H. van den Heuvel, F. Fey, J. P. Tierie. Viele erstklassige Künstler machten Entwürfe für Einbände: C. A. Lion Cachet, Th. Niewenhuis, Theo Neuhuys, J. G. Veldheer, Georg Rueter, C. Lebeau, J. B. Heukelom, Th. Molkenboer, J. L. M. Lauweriks, G. W. Dijsselhof, R. N. Roland Holst, Jan Toorop, J. Thorn Prikker u. a.

Es schien, als ob die Umstände für die Entwicklung der Einbandkunst in Holland sehr günstig wären. Aber die luxuriöse, infolge ihrer Bescheidenheit nicht in den Vordergrund tretende Einbandkunst, war bei dem Publikum nicht so populär wie z. B. die Möbelkunst oder die Metallkunst. Was mag sonst die Ursache gewesen sein, daß Smits und Loebèr auswanderten, und daß die übrigen Buchbinder so wenig Aufträge für gute Handeinbände erhielten? Zur Beantwortung dieser Frage müssen wir das niederländische Publikum und die Buchbinder etwas genauer betrachten.

Die holländische Sparsamkeit mag wohl eine der Ursachen gewesen sein, daß die Bibliotheksbesitzer wenig gute Einbände verlangten. Übrigens liegt es auch in der Natur der Holländer, mehr Wert auf den *Inhalt* der Bücher als auf ihr *Aussehen* zu legen. Wieviel Liebe die Gelehrten ihren Büchern auch entgegenbrachten: sie achteten meistens nicht auf die äußere Schönheit des Buches.

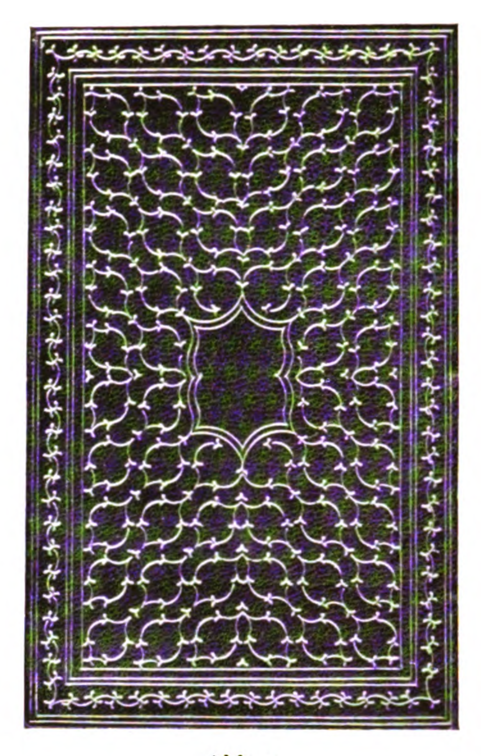


Abb. 1
Entwurf und Ausführung: A. M. Oosterbaan, Utrecht
(Saffian mit Handvergoldung)
1922

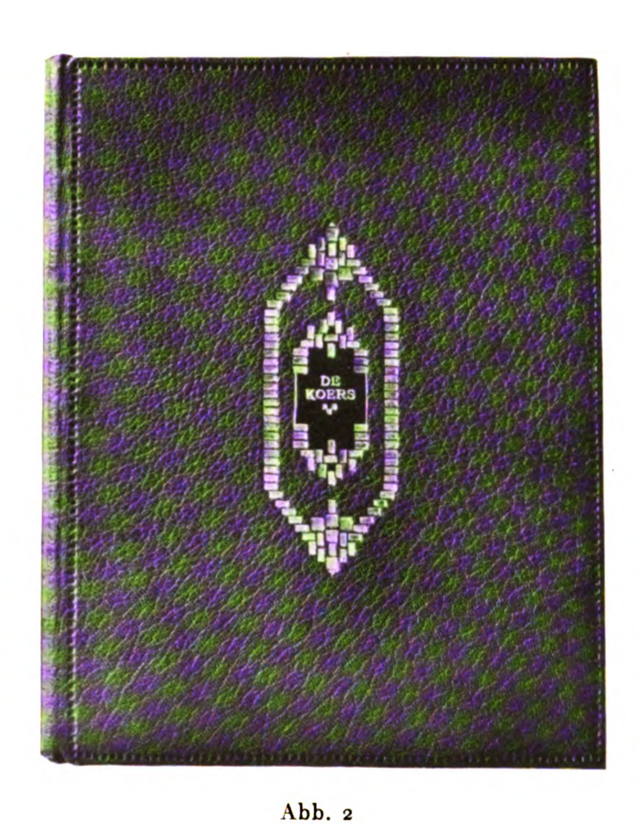


Abb. 2
Gästebuch
Entwurf und Ausführung: Annie Abresch †, Haag
(Dunkelblauer Saffian mit rot Oasenziegenleder, mit Blinddruck und Handvergoldung)





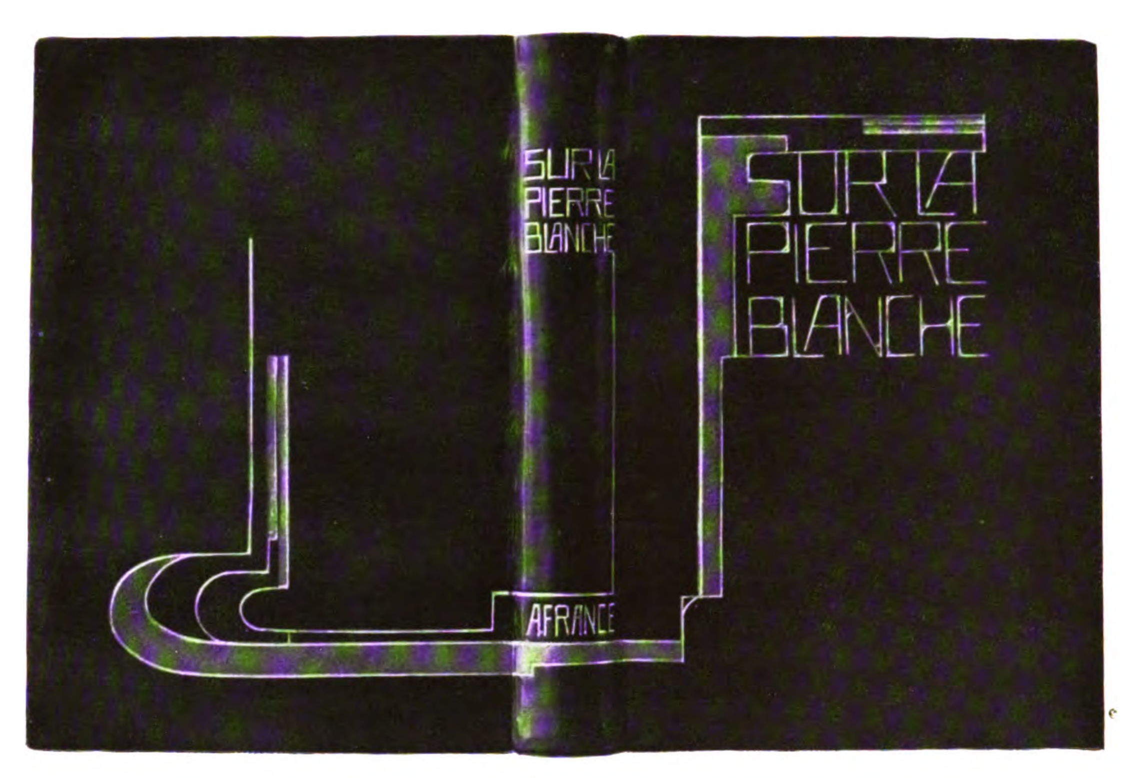


Abb. 1

Entwurf und Ausführung: Gabrielle Wesseling, Utrecht



Abb. 2

Entwurf und Ausführung: Nel Schoo, Amsterdam

(Pergament mit schwarz Oasenziegenleder und Handvergoldung)

Was die Buchbinder betrifft, so möchten wir über Smits, Loebèr und De Roos folgendes sagen.

Smits war, wie gesagt, ein technisch und künstlerisch sehr begabter Buchbinder und auch De Roos interessierte sich intensiv für die Einbandkunst. Dennoch befriedigte sie ihre Arbeit nicht. „Wozu schöne Einbände machen, wenn das einzubindende Buch, wie wertvoll auch der Inhalt ist, typographisch schlecht ausgeführt worden und das Papier nicht dauerhaft und schön ist?" Infolgedessen wandte De Roos sich ganz der Typographie zu und hatte das Glück, bei der großen Schriftgießerei Tetterode angestellt zu werden, wo bald wunderschöne Schriften nach seinem Entwurf gegossen wurden. Smits kam in Berührung mit dem etwas älteren Loebèr. Dieser konnte ihm das Unbefriedigtsein nachfühlen und sie faßten zusammen den Plan, eine kleine Druckerei nebst Binderei nach dem Muster der englischen „Private Press" zu gründen. Smits sollte die Schriften entwerfen und die Matrizen dazu schneiden. 1898 verließ er die Werkstätte seines Vaters und fing die Arbeit an. Zwei Jahre lang haben sie die Loebèrsche Buchbinderei zusammen geführt, Geldmangel zwang sie aber, auf die Gründung der Druckerei zu verzichten. 1900 ging Smits wieder seines Weges. Im Jahre 1905 wurde er zum Lehrer an der „Dagteeken- en Kunstambachtschool voor meisjes" (Kunstgewerbeschule für junge Mädchen) ernannt. Er blieb nur ein Jahr dort, denn 1906 erhielt er einen ehrenvollen Auftrag: er wurde Leiter der graphischen Klassen an der Kunstgewerbeschule in Zürich, die durch De Praetere gründlich modernisiert werden sollte. Loebèr erhielt um diese Zeit eine Lehrerstelle in Elberfeld. Das Ausland schätzte damals unsere verdienstvollen Männer höher als Holland selbst.

Von den übrigen Buchbindern nennen wir zunächst den jungen *Ywema*. Ein früher Tod machte seinem Schaffen ein Ende (1906). Die anderen Buchbinder erhielten zwar Aufträge für gute moderne Handeinbände, es blieb aber Nebensache bei ihnen, die Anzahl der Aufträge ging immer mehr zurück, und der Krieg, der auch Holland an den Rand des Abgrunds brachte, machte alles zunichte. Dennoch wurden von einigen Niederländern Handeinbände im Ausland bestellt, aber nicht in Holland. Lag die Schuld also ganz beim Publikum, daß „keinen Sinn für feine Handarbeit hätte?" Konnten die Buchbinder das kleine Publikum der Bibliophilen mit ihrem verfeinerten Geschmack eigentlich wohl befriedigen, wenn es einen Kunsteinband, also ein Kunstwerk verlangte? Waren die Buchbinder künstlerisch fähig genug?

Viele werden der Meinung sein, daß man auf eine Beantwortung dieser Fragen verzichten muß, da das Publikum keine Kunsteinbände verlangte. Dennoch muß an dieser Stelle erwähnt werden, daß die Buchbindermeister aus der Anfangszeit der modernen Einbandkunst sich wenig um eine zeitgemäße künstlerische Ausbildung gekümmert haben, obschon sie dies um so mehr brauchten, als sie sich

nicht durch eine große Anzahl Aufträge vervollkommnen konnten. Nur Fr. Proost, der Firma Brandt & Zoon, arbeitete eine Zeit in London, bei Sangorski & Sutcliffe. Sollte die moderne Bildung nicht der Grund sein, daß eben die Brandtsche Buchbinderei und die der Firma E. P. van Bommel, wo De Roos seinen Einfluß ausübte, noch ziemlich viel moderne Einbände, auch nach Entwürfen erstklassiger Künstler, machten?

Es bleibt uns noch übrig, darauf hinzuweisen, daß die erstere einen Betriebsleiter in *F. Fey* besitzt, der sich sehr für moderne Buchkunst einsetzt und der selbst bei dem graphischen Künstler Hana zur Vervollkommnung seiner künstlerischen Ausbildung gearbeitet hat. Für einen holländischen Buchbinder ist dies auffällig, da es damals bei den Kollegen selbstredend war, daß man ins Ausland ging, wenn man sich weiter ausbilden wollte.

A. M. Mensing arbeitete z. B. längere Zeit in Paris. Seine Stileinbände sind sehr gut, es ist eben das seine besondere große Leistung, denn seine modernen Einbände, obgleich sie sehr schön ausgeführt sind, haben nicht denselben großen künstlerischen Wert.

Das Publikum ließ sich im großen und ganzen bei der Bestellung von Einbänden von den Buchbindern beraten, und kannte infolgedessen fast nur die altmodischen französischen Einbände. Unbekannt macht unbeliebt: es war ein Wagestück, die moderne niederländische Einbandkunst einzuführen, und dieses Wagnis mußte um so gewisser mißlingen, als diejenigen, die es unternehmen wollten, künstlerisch zu wenig begabt waren. Hätten sie nur eingesehen, daß man diese Lücke, mit Smits' und De Roos' Hilfe hätte ausfüllen können. Aber bereits hatte Smits sich ins Ausland begeben. Er wurde in der Schweiz sehr geschätzt, wie seine vielen vom Züricher Kunstgewerbemuseum angekauften Einbände beweisen. Allmählich gewann er die Buchbindermeister für seine Ideen und seine Arbeit; sein Verdienst um die Kunstbuchbinderei wurde allgemein anerkannt.

Im Jahre 1903 eröffnete *G. P. Tierie* eine Buchbinderei. In der Handbinderei zeigte er sich sehr modern. Die Hauptgedanken, die ihn leiten, sind: Ein Buch soll sich sehr bequem lesen lassen, und beim Gebrauch soll man keine besondere Sorgfalt auf die Behandlung zu verwenden brauchen, ohne dabei aber eine Beschädigung oder Abnutzung zu befürchten. Weder dem Buche noch dem Material soll auf irgendeine Weise Gewalt angetan werden. So kommt er dazu, dem Buche keinen Falz zu geben, sondern einen Sprungrücken, wie den Geschäftsbüchern, selbst den Büchern mit echten Bünden. Das Leder schärft er gar nicht aus. Daß seine Bücher trotzdem sehr gut aussehen, ist sein Verdienst. Seine spätere Stelle als Vize-Direktor der „Algemeene Landsdrukkerij", gestattete ihm aber nicht, seine Beschäftigung mit der Einbandkunst fortzusetzen. Auch der Schriftkünstler J. van Krimpen, der um 1920 schöne moderne Einbände machte, muß hier genannt werden.

Nach dem Kriege, im Jahre 1921, vereinigten sich einige Buchbinder und

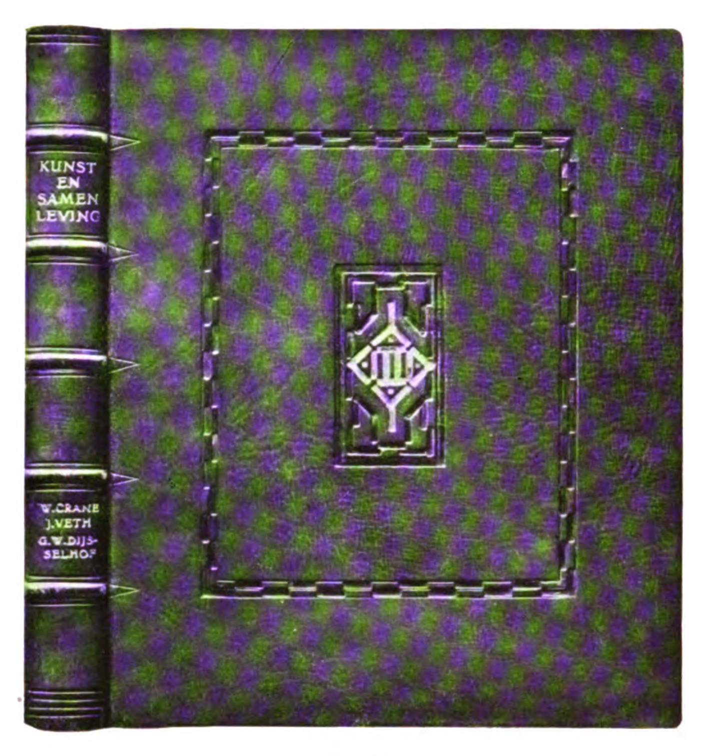


Abb. 1
Marcelle Wertheim Aymes-Citroen, Bilthoven
(Kalbleder mit Blinddruck und Handvergoldung)

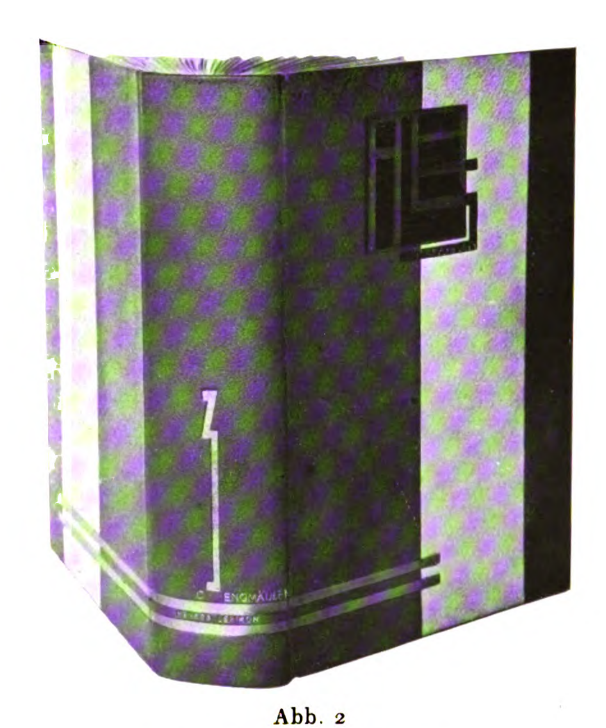


Abb. 2
3. Band zu Meyers Lexikon
Entwurf: Jac. Jongert, Ausführung: F. Mesman, Rotterdam
(Grünes und weißes Saffianleder, das Monogramm mit der Presse auf Rot gepreßt, sonst Handvergoldung)





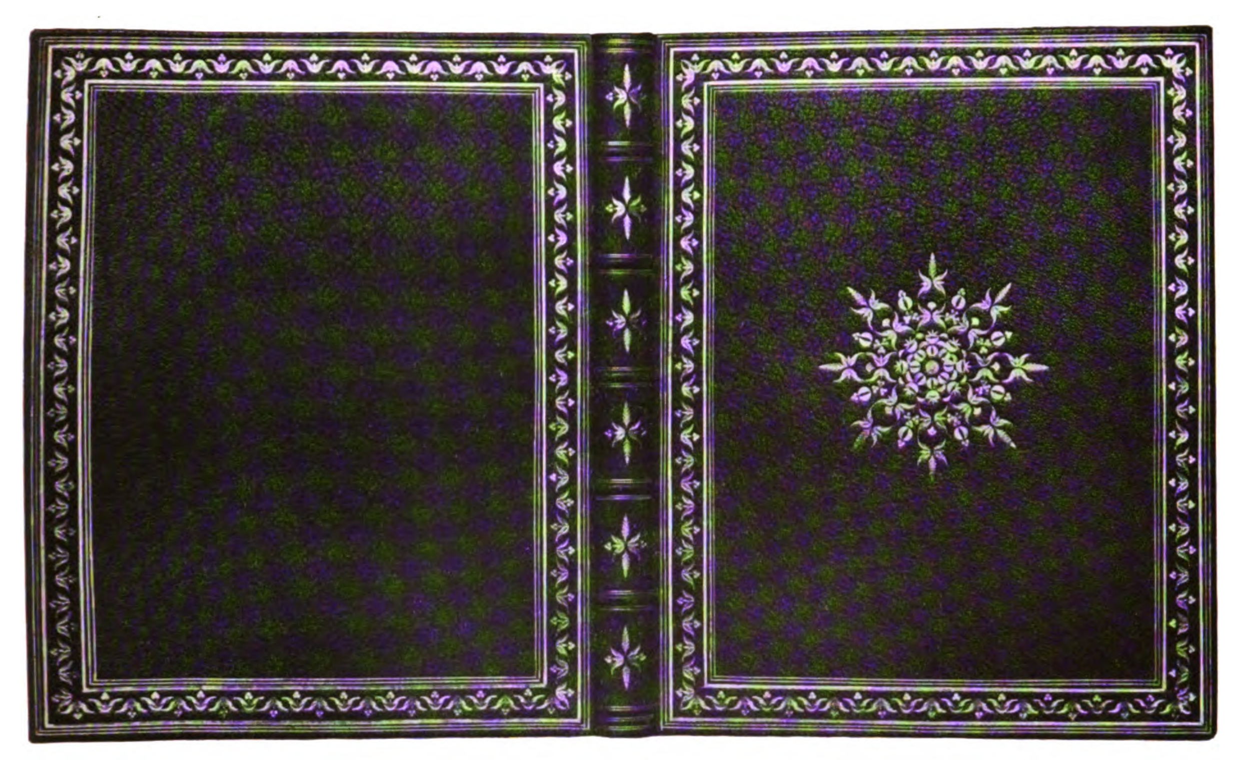


Abb. 1

Huldigungsalbum

Entwurf: Georg Rueter, Ausführung: Maria Rueter, Amsterdam

(Maroquin mit Handvergoldung)

1927

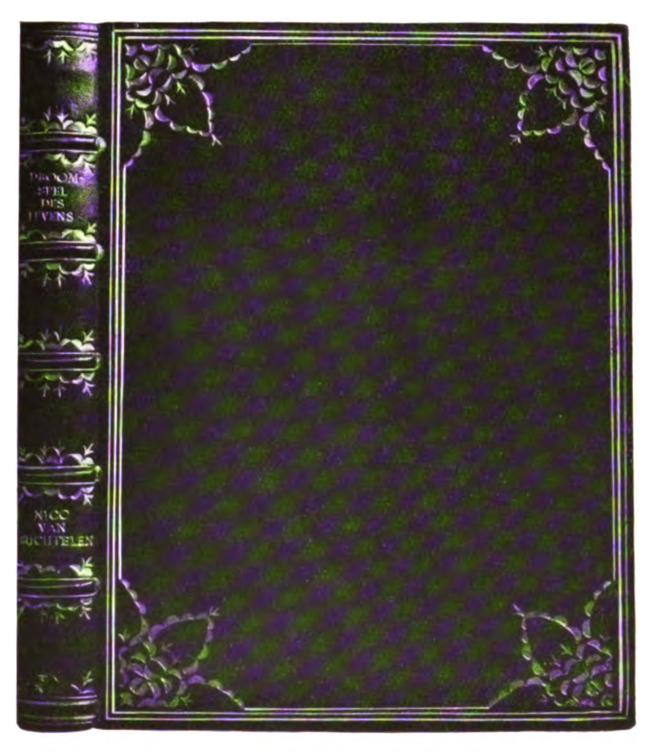


Abb. 2

Entwurf und Ausführung: Maria Rueter, Amsterdam

(Saffian mit Handvergoldung)

Bücherfreunde, um die niederländische Einbandkunst zu fördern. Der Verein „Boekband en Bindkunst" wurde 1922 errichtet und am Ende dieses Jahres war die Zahl der Mitglieder 133. Aus dieser Bewegung geht wohl deutlich hervor, daß nicht das Publikum hauptsächlich Schuld an dem Rückgang des Interesses für den guten modernen Einband war, sondern die Buchbinder. Es ist wohl selbstverständlich, daß die Mitglieder dieses Vereins, auch vor dem Kriege, das Verlangen nach dem schönen Einband hatten. Mit Freude wurde der neue Verein begrüßt. Sein Ziel ist: Liebe für den Bucheinband zu erzeugen, den Begriff und die Kenntnis der Einbandkunst zu fördern und die Technik zu veredeln[1]). Die erste Arbeit des Vereins nach den einleitenden Vorlesungen war eine Ausstellung der modernen niederländischen Einbandkunst im Jahre 1922 im Haag. Man sah dort gediegene Vorkriegsarbeit aus den großen Buchbindereien, meistens nach Entwürfen von Künstlern, nur ein einzelnes frisches Stück, das von jungen Buchbindermeistern verfertigt worden war, u. a. von A. M. Oosterbaan, P. d'Huy und Jan Wansink; viele maschinellen Verlegerbände nach Entwürfen von Künstlern und Einbände von Buchbinderinnen, die nicht in den holländischen Buchbindereien ausgebildet worden waren. Von diesen letzten arbeitet *Geertruid de Graaff* am längsten. Sie hat in England angefangen und sich durch Privatstunden in Holland weiter ausgebildet. Ihre Arbeit ist geschmackvoll und gut. Auch *Annie Abresch* beschäftigte sich schon lange mit der Buchbinderei. Eine kurze Zeit war sie Schülerin an der „Kunstambachtschool voor meisjes", nachdem sie in Deutschland gearbeitet hatte. Dann machte sie sich selbständig. Auf der Ausstellung waren ein paar hübsche Einbände von ihr. Später hat ihr Können nicht befriedigt; sie ging nach Paris um ihre Technik zu vervollkommnen. Kaum aber war sie nach einer fruchtbaren Arbeitszeit zurückgekehrt, als sie erkrankte und plötzlich dahinschied, von ihrer Mutter, ihren Freunden und Kollegen sehr betrauert. Mit ihr arbeitete in Paris *Gabrielle Wesseling*, die ebenfalls ein paar gute Einbände auf der Ausstellung hatte. Auch andere hatten ihre Arbeit eingesandt; u. a. *Non Donath*, die viele Entwürfe von *Georg Rueter* ausgeführt hatte (leider ist sie sehr jung gestorben), *Mien Viehoff*, *Nel Schoo*, *Marcelle Citroen*, *Maria Rueter*, die Tochter Georg Rueters, die jetzt nebst ihren eigenen Entwürfen, auch die ihres Vaters ausführt, *Elisabeth Menalda*, alle Schülerinnen der „Kunstambachtschool" und graphischen Schule in Utrecht. Obgleich ihre Arbeit technisch noch nicht vollkommen ist, hat die moderne Einbandkunst in Holland doch manches von ihnen zu erwarten, weil sie modern orientiert sind und in ästhetischer Hinsicht in guter Schule waren.

[1]) Hier muß vielleicht deutlichkeitshalber erwähnt werden, daß die Buchbinderei in Holland ein freies Gewerbe ist: d. h. es gibt keine Vorschrift der Regierung für Zwangsinnungen u. dgl. Wohl gibt es Organisationen von Buchbindermeistern und Gesellen, aber auch unorganisierte Buchbinder. Seitens der Regierung wird wenig für die Buchbinderei getan, daher kann ein Verein, wie „Boekband en Bindkunst" vorzüglich wirken.

Eine zweite internationale Ausstellung folgte gut ein Jahr nachher im Jahre 1924 im Haag und in Amsterdam. Sie zeigte eine prachtvolle Sammlung Einbände, aus neun verschiedenen Ländern. In verschiedenen Städten wurden Zusammenkünfte abgehalten, wo Einbände gezeigt und besprochen wurden, und wo Gelegenheit war, sich miteinander über allerlei Fachangelegenheiten zu verständigen.

Die Aktivität des jungen Vereins war bewundernswert und über alle Erwartung. Der Vorstand aber hüllte sich in Schweigen. Die Ursache war, daß die Geldmittel völlig erschöpft waren und so war der Verein zur Untätigkeit verurteilt, wird aber bald die Arbeit wieder anfangen[1]).

Obgleich die jungen Buchbindermeister, die moderne Handarbeit liefern, nicht zahlreich sind, müssen hier doch noch einige erwähnt werden. *A. M. Oosterbaan* hat sehr schöne Einbände angefertigt. Daneben war er ein sehr verdienstvoller Lehrer. Leider ist er jetzt nicht mehr im Fache. Mit ihm wurden oben schon genannt: P. d'Huy und Jan Wansink. Weiter gibt es noch J. H. J. de Vries und F. Mesman, beide Fachlehrer.

Der gute moderne Fachunterricht breitet sich aus. Die Klassen werden von tüchtigen Buchbindern geleitet, oft in Verbindung mit graphischen Künstlern. Hier muß erwähnt werden, daß *Smits* im Jahre 1920 wieder nach Holland zurückgekehrt ist, und zwar als Direktor der „Dagteeken- en Kunstambachtschool voor meisjes", die bald darauf reorganisiert wurde und mit andern Kunstgewerbeschulen zusammen, jetzt das Institut für Kunstgewerblichen Unterricht bildet, und wieder unter seiner Leitung steht. Daß die Buchbinderklasse seit seiner Rückkehr blüht, braucht wohl kaum gesagt zu werden. Nur ist es schade, daß seine Stelle ihm keine Zeit für eigne Buchbinderarbeiten übrig läßt. Fachlehrer ist *J. H. J. de Vries,* die künstlerische Leitung haben *Smits* und *Tine Baanders.*

Außer oben genannter Klasse gibt es noch einige in Holland. In *Amsterdam* an der graphischen Schule ist *A. M. Kupers* Lehrer für die Handbinderei, an der Abendschule derselben Anstalt *D. N. Esveld.* An einer Abendschule „Patrimonium", wo eine Fachklasse für Buchbinder ist, wieder *J. H. J. de Vries.*

In *Utrecht* an der graphischen Schule wirkte als Lehrer erst *A. M. Oosterbaan,* später G. van Montfrans, und jetzt hat L. J. Schuring diesen Platz eingenommen. In *Rotterdam* ist an der Akademie für bildende Künste eine Abteilung für Buchbinderei unter Leitung von *F. Mesman* in Verbindung mit *Jac. Jongert. Im Haag* war an der Gewerbeschule eine Abendklasse für Buchbinder, erst war L. J. Lievegoed, später L. J. Schuring dort Lehrer. Leider hat man diesen Unterricht aus Geldmangel einstellen müssen.

Mögen die Abbildungen dem Leser weiter einen Eindruck der modernen niederländischen Einbandkunst geben.

---

[1]) Nähere Mitteilungen über den Verein findet man im 1. Jahrgang dieses Jahrbuches S. 236/37. Die niederländische Vereinigung „Boekband en Bindkunst" von L. J. Lievegoed.

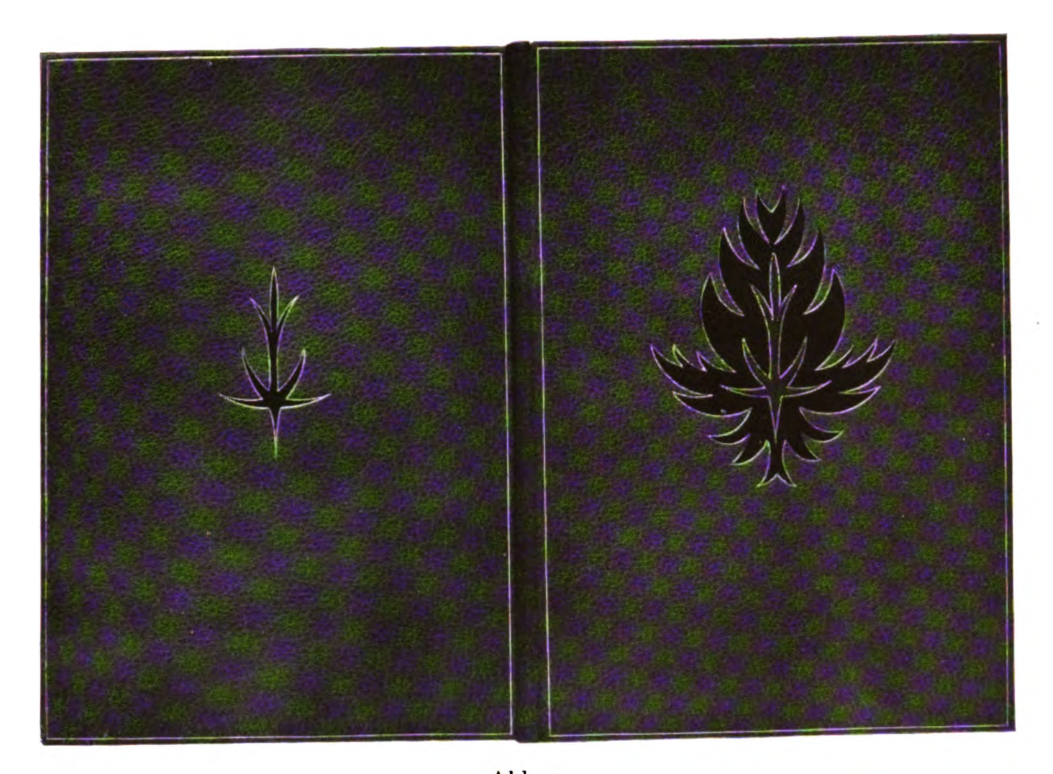


Abb. 1

Huldigungsalbum

Entwurf und Ausführung: Elisabeth Menalda, Amsterdam

(Hellgrün Saffian mit dunkel- und hellbraun Oasenziegenleder und Handvergoldung)

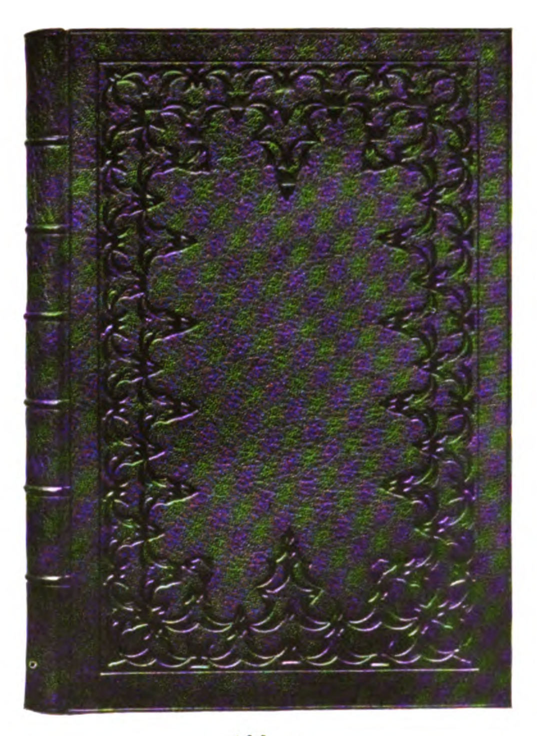


Abb. 2

Jubiläumsalbum

Entwurf und Ausführung: Elisabeth Menalda, Amsterdam

(Dunkelbraun Saffian mit Blinddruck)



Abb. 1

Album

Entwurf und Ausführung: A. Kuiper, Hilversum

(Grau Oasenziegenleder mit Blinddruck, Ornament aus eingeflochtenem Pergament, und Handvergoldung)

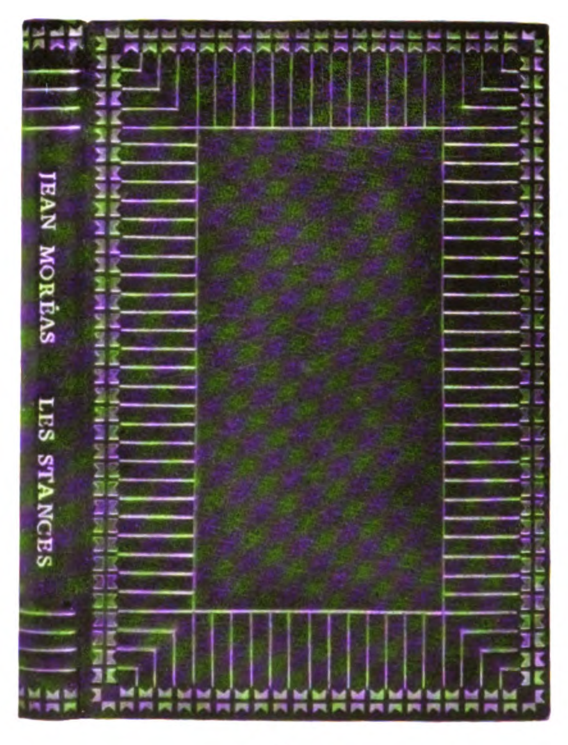


Abb. 2

Einband aus der Buchbinderklasse vom Institut für kunstgewerblichen Unterricht, Amsterdam

(Saffian mit Handvergoldung)

DIE MODERNE POLNISCHE BUCHBINDEKUNST

VON GEORG WARCHALOWSKI, WARSCHAU

MIT 11 ABBILDUNGEN AUF 5 TAFELN

ALS Buchbestandteil trägt der Einband die Spuren der Entwicklung und der Reform des Buches. Das polnische Buch war der Gegenstand, auf den zuerst der reformatorische Blick unserer Künstler fiel, und zwar aus dem, übrigens recht verständlichen Grunde, weil es materielle Aufwendungen in dem Maße, wie andere Gebiete des Kunstgewerbes, nicht verlangte. Und hier muß man offen gestehen: das, was wir Handwerk nennen, und was scheinbar ausschließlich Sache des Fachmanns ist, wäre von dem toten Punkt, auf dem es das XIX. Jahrhundert antraf, nicht vorgerückt, hätten die Künstler nicht eingegriffen. Obgleich anfangs, was Material und Technik anbelangt, Tausende von Fehlern begangen wurden, erfaßten sie jedoch, bei uns ebenso wie fast sonst überall, die Aufgaben eines jeden Handwerks bei ihren Grundpfeilern und trugen Sorge für neue, freie, schöpferische Formen. Legten besonderen Nachdruck auf die Präzision der Ausführung, die hohe Qualität des Materials, die Logik des Baues und des Schmuckes und versuchten ihre Ansichten allen einzuprägen. Der sich selbst überlassene Handwerker vernichtete die alte Handwerkskunst — einesteils infolge der Anforderungen des Handels und Zwischenhandels in bezug auf niedrige Preise und Quantität, andernteils aus Mangel an Verständnis für die verschiedenen ihn umgebenden darstellenden Künste. Die „Kunst", vom Handwerker ganz oberflächlich aufgefaßt und in ganz losem Verhältnis zu seinen Erzeugnissen stehend, verdarb sie völlig und demoralisierte auch gründlich den Handwerker.

Es mußten erst bildende Künstler kommen, die in das Wesen des Handwerks eindrangen oder ein Künstler von Gottes Gnaden mußte unter den Handwerkern erstehen, damit das immer tiefer sinkende Handwerk erwachte und den richtigen Weg zur Wiedergeburt und zum Aufschwung erkennen konnte. Von dem Lichtschein aber, der auf diesen Weg von der Arbeit des genialen Künstlers oder Künstler-Handwerkers geworfen wird, ist es noch weit zur Reform des Lebens, des alltäglichen Lebens des Handwerks und der Industrie. Auf der einen Seite steht nämlich der einzelne, der oft hundertmal recht haben kann, auf der anderen der unerbittliche Komplex von wirtschaftlichen, moralischen und allgemein-zivilisatorischen Gründen.

Die Buchbindekunst im heutigen Polen trägt keine Spuren der Tradition aus alten guten Zeiten. Es fehlt ihr nicht nur die Tradition der Klostereinbände des XIII. Jahrhunderts oder der Gildeneinbände der Krakauer Meister vom Anfang des XVI.[1]) Jahrhunderts, die sich schnell durch ihre eigentümliche Ornamentik,

[1]) Zwei schöne Einbände aus dem XVI. Jahrhundert wurden im Heft 13 der „Polska Sztuka Stosowana" — „Polnische angewandte Kunst" — 1909 in Krakau reproduziert.

eigene Stempel — was auch von Ausländern, z. B. Paul Adam, beachtet wurde — und besondere Bindeweisen auszeichneten, aber auch vom XVIII. Jahrhundert, der Zeit des letzten Königs Stanislaw August und von den starken französischen Einflüssen sind in der neueren Zeit keine Spuren zu finden. Der Anfang des allgemeinen Verfalls des Handwerks in Polen fällt mit den Teilungen Polens, der Konfiskation der Bibliotheken und ihrer Verschleppung außer Landes zusammen. Auch die Konservierungsarbeiten an alten Büchern, die man im XVIII. Jahrhundert in den polnischen Büchereien anzuwenden anfing, wurden ausgesetzt. Erst mit Beginn des neuen politischen Kurses im österreichischen Teile des Landes, in Krakau und Lemberg, fängt in den letzten Dezennien des XIX. Jahrhunderts die Wiedergeburt des Handwerks und damit auch der Buchbinderei an. Sie trägt aber keine Merkmale eigener Tradition, nimmt hingegen, von Leipzig beeinflußt, die Formen des mechanischen Gewerbes an, das mit Maschinen nach ausländischen Methoden und mit ausländischen Mitteln, arbeitet. — Bisher war die Buchbinderei ein Handwerk. Mit Einführung der Maschine konnte sie sich aber nicht rechtzeitig in eine normale, mechanische Produktion verwandeln, in der die Maschine entweder die Rolle der Hilfskraft spielt, oder grundsätzlich die Technik in Hinblick auf Schnelligkeit der Ausführung und Wohlfeilheit des Erzeugnisses verändert. Hingegen brachte die Maschine das, was ihre Einführung in der ersten Zeit gewöhnlich mit sich bringt, nämlich: Nachahmung der Handarbeit, die Möglichkeit, schnell und billig zu arbeiten, eine gesteigerte Konkurrenz und damit eine reichliche Verwendung von Surrogaten und billigem, minderwertigem Material, das bereitwilligst von reisenden Kaufleuten, welche immer da erscheinen, wo die Maschine ihren Einzug hält, angeboten wird. Es ist gleichzeitig die Epoche der Geschmacksverirrung, die sich in dem anspruchsvollen sogenannten „Prachtband" äußert.

Georg Dobrzycki beschreibt in seinem Werk „Krakauer Buchbindekunst der letzten 50 Jahre" die Geschichte dieses Handwerks im Zentrum des damaligen polnischen Geisteslebens — in Krakau. Er führt eine Reihe von Buchbindern an, darunter Friedrich Friedlein, Marceli Zenczykowski (der später nach Lemberg übersiedelte) und viele andere, bringt zahlreiche Illustrationen von Einbänden — besonders späteren — und entwirft auf diese Weise das Bild der Geschichte des Niederganges dieses Handwerks, besonders am Anfang dieser Periode sowie dessen nur mühsame und schrittweise Hebung. Trotz des allgemeinen Niederganges läßt sich jedoch besonders nach 1880, infolge der Belebung des Buchmarktes, eine starke Tendenz zur Förderung dieses Handwerks bemerken. Viele junge Leute wandern in das benachbarte Böhmen, Österreich und Deutschland und erwerben dort eine Menge technischer Fertigkeiten. In Krakau mehren sich die Buchbinderei-Werkstätten. Es heben sich besonders hervor, um nur die rührigsten zu nennen, die Werkstätten *Robert Jahodas*, *Peter Repetowskis*, *Karl Wòjciks* und *Franz*

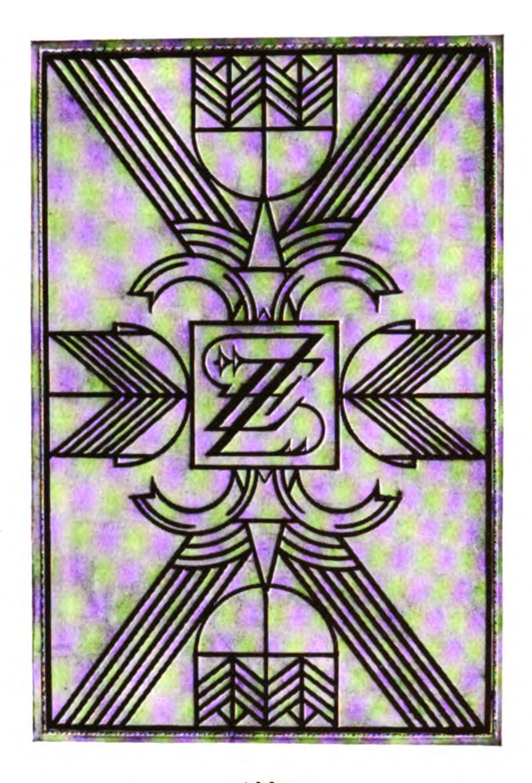


Abb. 1

Mappe für ein Huldigungsschreiben

Entwurf: Waclaw Radwan, Warschau. Ausführung: Jan Recmanik, Warschau

(Kalbleder, Monogrammstempel: Handpresse. Dekorationsmotiv: Handgezogene Linien



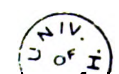
Abb. 2

Eintragungsbuch für das Königsschloß

Entwurf und Ausführung: Franciszek Radziszewski

(Kalbleder, Rückenverzierung Blinddruck; auf Vorderseite Preßvergoldung und Verzierung mittels bemalter Lederstücke)





Terakowskis. Die größte und bekannteste unter ihnen ist die Werkstätte *Robert Jahodas*. Ihren Ruf verdankt sie zum großen Teile auch der Mitarbeit von Künstlern, oder vielmehr der Ausführung von Zierbänden nach Entwürfen von bekannten Künstlern. Unter anderen entwarfen Einbände: die Architekten Barabasz und Zubrzycki, die Maler J. Bukowski, St. Fabjanski, J. Gumowski, W. Jastrzebowski, Fr. Seifert, P. Stachiewicz, W. Tetmajer (†), H. Uziemblo und andere jüngere Kräfte, von früheren gelegentlich auch J. Kossak (†). Die Eigenschaften dieser Einbände sind meist rein malerischer, im besten Falle graphischer Natur.

Ein volles Eindringen in das Wesen des Handwerks ist bei Künstlern, die nur gelegentlich Einbände entwerfen, unmöglich. Das ist selbstverständlich. Einen wirklich künstlerischen, diskreten Einband kann nur ein Künstler schaffen, der das Buchbinderhandwerk von Grund aus kennt und das Buch sozusagen in dessen Innern empfindet. In diesem Handwerk vermissen wir mehr, als in jedem anderen, den Handwerker-Künstler der alten Zeiten. Aber die Teilnahme der Künstler, besonders der Graphiker, an den Arbeiten des Buchbinders hat doch eine gewisse Belebung erfahren, einen gewissen Kritizismus hervorgerufen, gewisse erhöhte Anforderungen gestellt, die rein äußerlich ins Publikum dringen, die Zunftbrüder aber kraftvoll zu einem Wettbewerb anregen. Die regsame Buchbinderei Jahodas nimmt an vielen in- und ausländischen Ausstellungen teil und erwirbt Auszeichnungen. In letzter Zeit hat Jahoda die Batiktechnik bei Einbänden aus Stoff, Pergament und geschöpftem Papier eingeführt und für die Krakauer Bibliotheken sorgfältig einige alte, zerstörte Handschriften und Inkunabeln restauriert. Auf Krakau werden wir noch gelegentlich bei Besprechung der Tätigkeit B. Lenarts, des ehemaligen Leiters des Buchbinderateliers im städtischen Gewerbe-Museum, den bei Kriegsausbruch Tadhäus Bielczyk auf diesem Posten ablöste, zurückkommen. *Stefan Szczerbinski*, ein Schüler Lenarts, der eine Zeitlang Instruktor für Buchbinderei an der staatlichen Kunstgewerbeschule in Posen war, hat in Krakau eine kleine Fabrik von Vorsatz- und Überzugspapieren für Buchbinder eröffnet.

Von den Buchbindern Lembergs ist der gewissenhafte Meister *Alexander Semkowicz* zu nennen, der unter anderem auch in der Publikation der Gesellschaft der Bücherfreunde in Krakau „Silva rerum" einen guten Aufsatz über das Einbinden der Bücher veröffentlicht hat.

In Warschau gehören heute zu den bekanntesten Buchbindern: *Johann Recmanik*, der gemeinsam mit *Wladyslaw Lazarski* einen Kurs für Meister, Gesellen und Lehrlinge eröffnete und ihn von 1909—1912 leitete, und sein Schüler *Franz Radziszewski*. Recmanik zeichnet sich besonders als Vergolder aus. Radziszewski aber dadurch, daß er große selbstentworfene Stempel benützt, mit denen er die Rücken und Decken teils mit Hilfe der Presse, teils mit Handdruck verziert.

Die in letzter Zeit lebhaft gewordene Bewegung auf dem Gebiete der Lieb-

haberei für das schöne Buch, die von den in Polen zahlreich verzweigten, im „Rat der Bibliophilen" vereinigten Gesellschaften von Bücherfreunden geweckt wurde, dürfte auch die Liebe und das Verständnis für den schönen und guten Einband fördern. Seit Jahren leitet in Warschau die in Frankreich ausgebildete Frau *Sophie Debicka* eine Lehrstätte für Buchbinderei. Sie gibt ihren Schülerinnen ganz gute Richtlinien und weckt in ihnen lebhaftes Interesse für dieses Kunsthandwerk.

Das Abbilden von Bucheinbänden ist nicht die richtige Art, Buchbindekunst zu zeigen, denn es gibt kaum einen Begriff vom Sinn, von den Vorzügen der graphischen Komposition und von der gewissen buchbinderischen Logik dieser Komposition. Das buchbinderische Geheimnis enthüllt sich uns erst, wenn wir das Buch zur Hand nehmen, erst wenn wir es einer genauen Analyse unterziehen, sowohl in bezug auf die Herrichtung des Buchblockes, auf den Bau des Einbandes selbst, auf das verwendete Material, wie auch in bezug auf Art, Logik und Zweckdienlichkeit der Ausschmückung.

Meister in dieser Art Analyse ist bei uns Bonawentura Lenart, dem wir mit Rücksicht auf seine ganze Tätigkeit besondere Aufmerksamkeit zuwenden müssen.

Wenn an der Wende des XIX. und XX. Jahrhunderts der große Dichter und Maler Stanislaw Wyspianski als Reformator des modernen polnischen Buches in bezug auf Schriftbild, Illustration und Buchschmuck auftrat, und sein Werk vom Maler Johann Bukowski, einer der Stützen der Ende 1901 gegründeten Gesellschaft „Polnische angewandte Kunst" fortgeführt wurde, so ist *Bonawentura Lenart* ein Künstler-Handwerker von Gottes Gnaden, der seiner großen Mühe und Arbeit seine Erfolge verdankt und als Reformator des polnischen Bucheinbandes angesehen werden kann.

Lenart beschloß in früher Jugend seine Lehrzeit in Lemberg bei Marcel Zenczykowski und wurde 1899 freigesprochen, worauf er sich auf die Wanderschaft ins Ausland begab. Er hielt sich in Wien und Zürich längere Zeit auf, wo er hauptsächlich in der Buchbinderei Günther Baumann & Co. arbeitete und an der Kunstgewerbeschule der Stadt Zürich Buchgraphik und Buchbinderei unter Prof. I. B. Smits aus Harlem studierte. In der Zwischenzeit arbeitete er kurz in Leipzig. Seit Jugend auf hatte er einen großen Hang zur bildenden Kunst, wurde aber doch erst in Wien, auf der Ausstellung polnischer Kunst, die damals (1902) in der Sezession stattfand, mit den Wiedergeburtsbestrebungen polnischer Kunst vertraut. Es war für ihn wie ein Frühlingswehen aus dem Heimatlande. Die Offenbarung polnischer Volksmotive, die er auf dieser Ausstellung zum ersten Male in den in Krakau eben erst erschienenen ersten Heften der „Polnischen Angewandten Kunst" zu Gesicht bekam, hatte einen tiefen Eindruck auf ihn gemacht. Weitere Hefte dieser Zeitschrift, die er später öfters in der polnischen Bibliothek in Rapperswil studieren konnte, waren eine Reihe von Jahren hindurch das

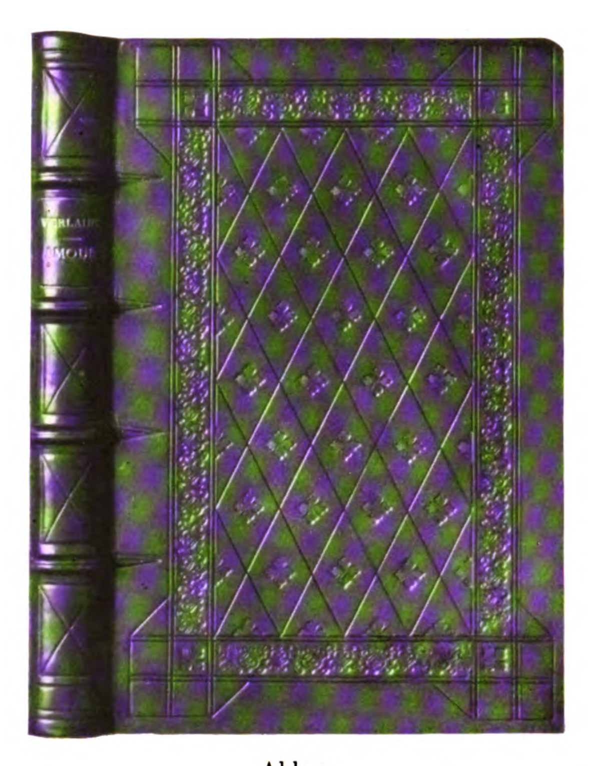


Abb. 1
Einband zu Verlaine, Amour
Entwurf und Ausführung: Zofja Debicka, Warschau
(Nußbraunes Kalbleder mit Blinddruck)

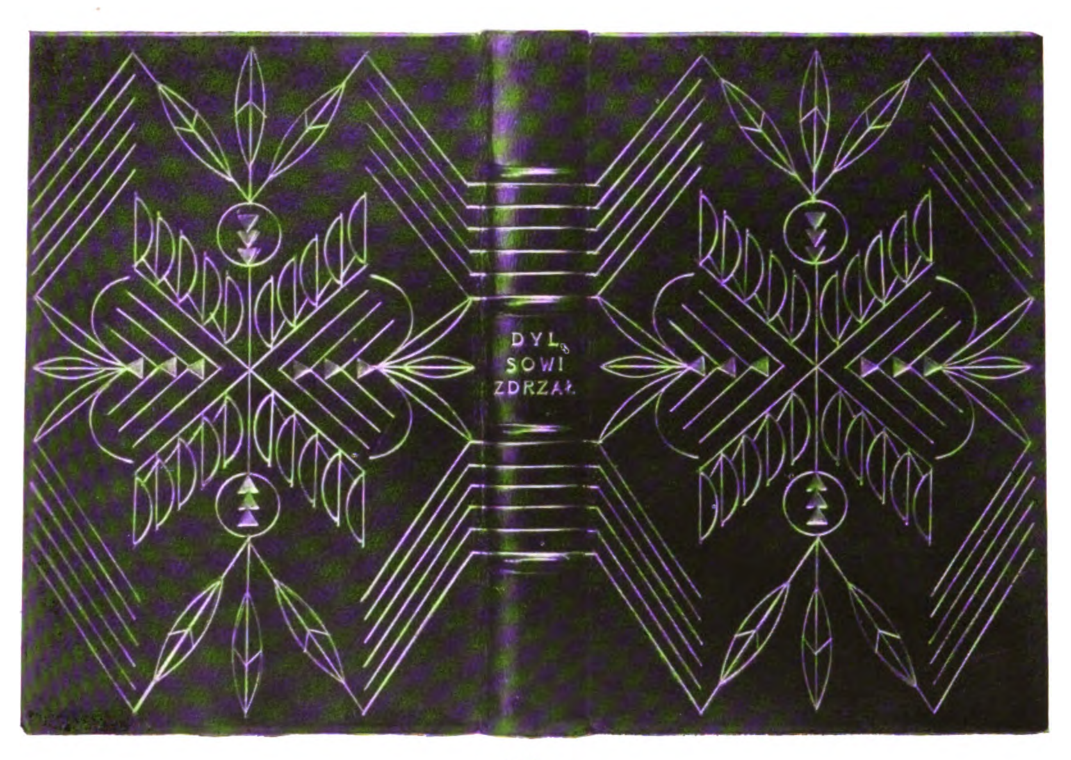
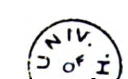


Abb. 2
Einband zu Till Eulenspiegel
Entwurf: Fr. Sejfert, Krakau. Ausführung: Robert Jahoda, Krakau
(Grünes Chagrainleder mit Handvergoldung)





einzige Band, das ihn mit der damals sehr lebhaften Kunstbewegung des Heimatlandes verband. Der junge, begeisterte Künstler und Buchbinder knüpfte damals eine Korrespondenz mit der Gesellschaft „Polnische Angewandte Kunst" an und schickte, als er kurz danach in Zürich mit dem Studenten der Architektur Karl Stryjenski, dem Sohne des Architekten Thaddäus Stryjenski, des damaligen Direktors des städtischen Museums für Technik und Gewerbe in Krakau bekannt wurde, durch dessen Vermittlung eigene Buchbinderarbeiten nach Krakau. Sofort wurde er zur Teilnahme am ersten, vom Museum im Jahre 1908 organisierten Buchbinderei-Wettbewerb aufgefordert. Als er beim Wettbewerbe mit seinen Arbeiten erschien, erwiesen sie sich so reif, daß er gleich zur Jury eingeladen wurde. Im nächsten Jahre wird Lenart ständiger Leiter der vom genannten Museum organisierten Meisterkurse für Buchbinder. Im Herbste desselben Jahres dient er Paul Adam, Fachlehrer und Redakteur aus Düsseldorf, als Dolmetsch, den der frühere galizische Landesausschuß zur Abhaltung kurzfristiger Kurse eingeladen hatte und der einen Monatskurs im Krakauer Museum leitete. Von 1909 bis 1914 arbeitet Lenart an diesem Museum, stattet nach und nach seine Werkstätte aus und führt Meister- und Gesellenkurse. Gleichzeitig nimmt er mit der damals tätigsten Gruppe von Künstlern Fühlung, die in den verschiedensten Zweigen des Kunstgewerbes arbeiten und tritt in die mit Hilfe dieses Museums und dessen neuem Direktor St. Till organisierten „Krakauer Werkstätten" ein. Von diesem Augenblicke an wird Lenart, der vom Beruf Handwerker war, von den maßgebensten Kreisen als Künstler, ja mehr noch, als Apostel in seinem Fache, anerkannt und erwirbt sich in der Kunstwelt durch seine musterhaften Arbeiten und seine gesunden und in hohem Grade kulturellen Anschauungen, immer größeres Ansehen. In der Zwischenzeit reist er 1910 zu kurzen Studien nach London, wo er in Camberwell School of Arts and Crafts arbeitet, seine Kenntnisse in der Buchbinderei bei Prof. G. Sutcliff, in der Schriftkunde bei Prof. Smits erweitert. Gleichzeitig besucht er die Werkstätten des berühmten Cobden-Sanderson, dessen von Douglas Cockerell so erfolgreich verbreitete Grundsätze er schon früher, als er noch bei Prof. Smits in Zürich studierte, kennengelernt hatte. 1914 begibt er sich zu kurzen ergänzenden Studien auf dem Gebiet der Typographie zu Prof. Belwe, an die Leipziger Graphische Akademie. Der Krieg und der Kriegsdienst unterbrechen Lenarts Facharbeiten. 1920 wird er nach Wilno berufen, wo er in der Kunstabteilung der Stefan Batory-Universität ein Seminar für Handfertigkeitsarbeiten für Zeichenlehrer leitet und hier über dekoratives Schreiben, Typographie und Gestalten in Papier und Deckel vorträgt. Gleichzeitig leitet er ähnliche Kurse an zwei Warschauer Schulen: der Kunstakademie und der Städtischen Kunstgewerbeschule, die noch durch Vorträge über die Grundlagen der Buchbinderei ergänzt werden.

Man muß wirklich bedauern, daß Lenart, der doch eine Reihe von Leuten aus-

gebildet und dadurch besonders zur Hebung der Krakauer Buchbinderei beigetragen hat, bisher immer noch keine, seinem großen Wissen und seiner Begabung entsprechende Stätte gefunden hat. Einesteils waren die Krakauer Kurse, die normal 4 bis 6 Wochen dauerten, entschieden zu kurz, andernteils wurde Lenart weder auf der Wilnoer Universität noch in den Warschauer Schulen die Möglichkeit gegeben, Musterateliers zu schaffen und Fachbuchbinder gut auszubilden.

Seine heutige Tätigkeit beschränkt sich eigentlich auf das Gebiet der allgemeinen Bildung in bezug auf Buchgraphik, Schriftkenntnis oder Buchbinderei, auf die Verbreitung des guten Geschmackes und gesunder Anschauungen unter den Kunstjüngern, auf die Weckung edler Bedürfnisse und künstlerischer Forderungen, die jedoch selten praktisch befriedigt werden können. Auf diesem wie auch auf anderen Gebieten des Kunsthandwerks kann dasselbe nach Ansicht Lenarts, und wir teilen sie vollkommen, nur durch die Schaffung von mustergültig geführten und jedes äußeren Zwangs enthobenen Ateliers wirklich gehoben werden, die nicht mit den täglich notwendigen Kompromissen zu rechnen haben, sondern scharf das Kunsthandwerk von der aus wirtschaftlichen Gründen ebenso berechtigten maschinellen Produktion trennen. In Anbetracht des Mangels des Kapitals, das zur Schaffung solcher Werkstätten, die die beste Schule bilden würden, notwendig wäre, muß man trachten, musterhafte Buchbinderschulen zu gründen, die es bei uns leider nicht gibt, und die durch kurzdauernde Kurse niemals ersetzt werden können.

Während seiner pädagogischen Tätigkeit hat Lenart gelegentlich im Auftrag von Bibliophilen oder für staatlich repräsentative Zwecke Einbände ausgeführt und sie auf Ausstellungen geschickt. Die höchsten Auszeichnungen wurden ihm bei diesen Gelegenheiten zugesprochen. So bekam er 1907 für den Entwurf und die Ausführung einer Mappe: „Stempelmotiv" den 1. Preis der Museen Zürich-Winterthur, im Jahre 1914 erhielt er auf der Leipziger Internationalen Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik für seine Buchbinderarbeiten den großen Preis, endlich 1925 auf der Internationalen Pariser Kunstgewerbeausstellung den „Grand Prix" für seine Buchbinderarbeiten, für seine graphischen Arbeiten ein Ehrendiplom.

Lenarts Arbeiten beruhen auf der soliden Durchführung des Konstruktionellen zwischen Buchblock und Einbanddecke, die ein organisches Zusammenstellen der mechanischen und stofflichen Elemente ergeben und sogar bis zur Dekoration der Einbandflächen durchgeführt sind. Das Dekorationsmotiv entspricht dem Inhaltlichen.

Außerdem besitzt er viel Geschmack in der Auswahl und Zusammenstellung der Stoffe und Farben, in der Komposition und Zusammenstellung der Stempelmotive. Er zeichnet sich auch durch besondere Präzision der Ausführung aus. In seiner Krakauer Zeit hat er auf die vollkommen in Vergessenheit geratenen,

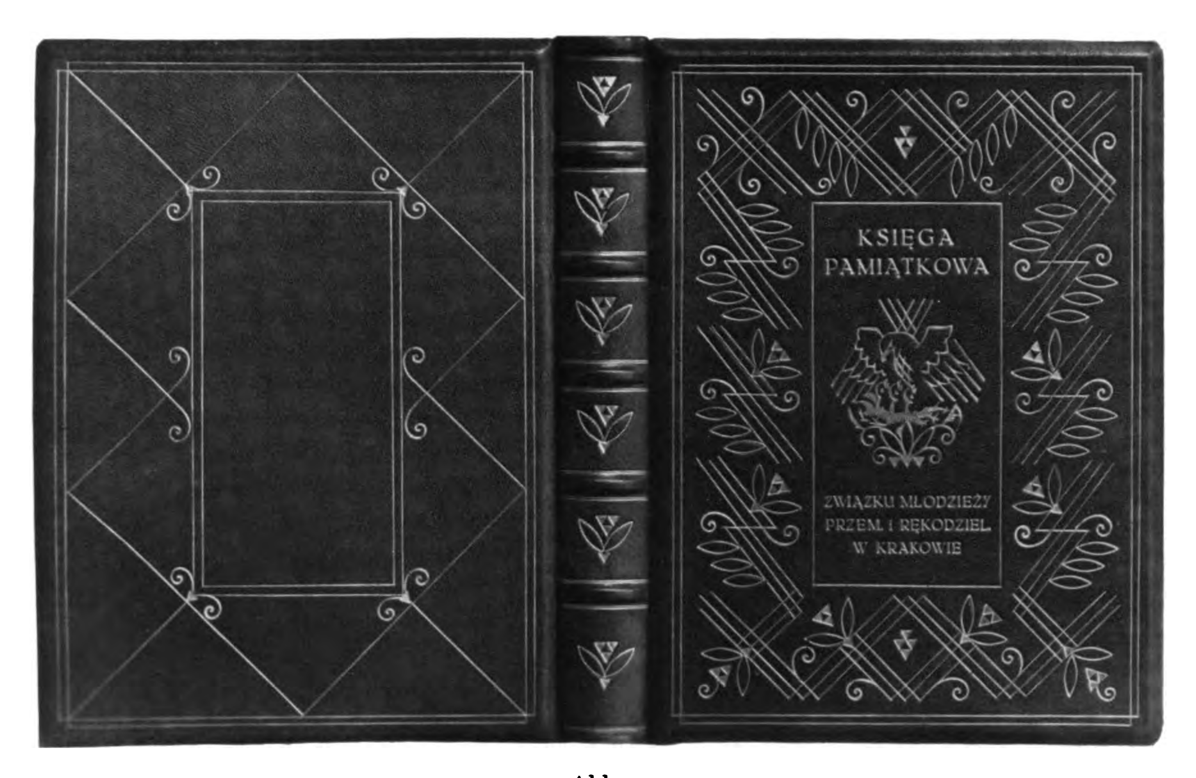


Abb. 1
Gedenkbuch
Entwurf: Zygmunt Kinastowski, Krakau. Ausführung: Robert Jahoda, Krakau
(Kirschrotes Chagrainleder mit Handvergoldung)



Abb. 2
Gedenkalbum
Entwurf: Wojciech Jastrzebowski, Warschau.
Ausführung: Bonawentura Lenart, Wilno
(Gedruckt mit Holzstöcken auf handgewebtem Leinen)

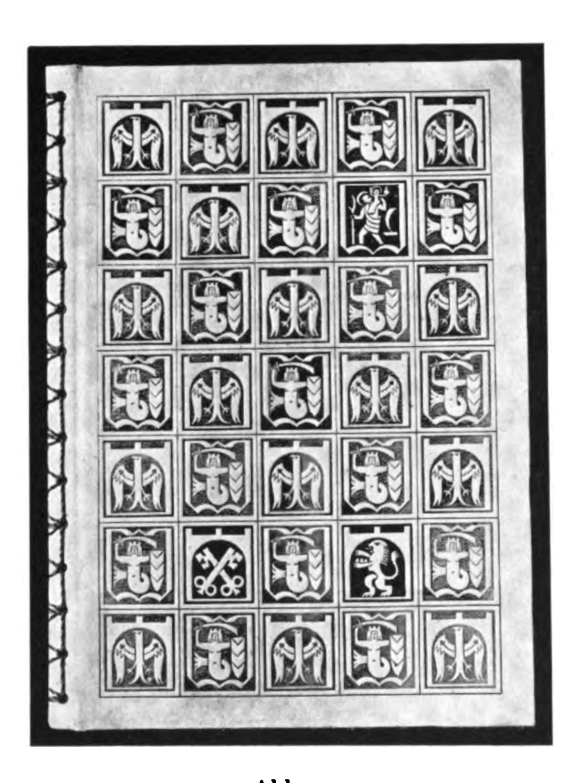


Abb. 3
Entwurf: Wojciech Jastrzebowski, Warschau.
Ausführung: Bonawentura Lenart, Wilno
(Heraldische Wappen der Städte Polens,
Schweinsledermappe in Gold- und Blinddruck)





Abb. 1

Huldigungsadresse für den polnischen Marschall J. Pilsudski

Entwurf und Ausführung: Bonawentura Lenart, Wilno

(Schweinsleder mit Blinddruck)

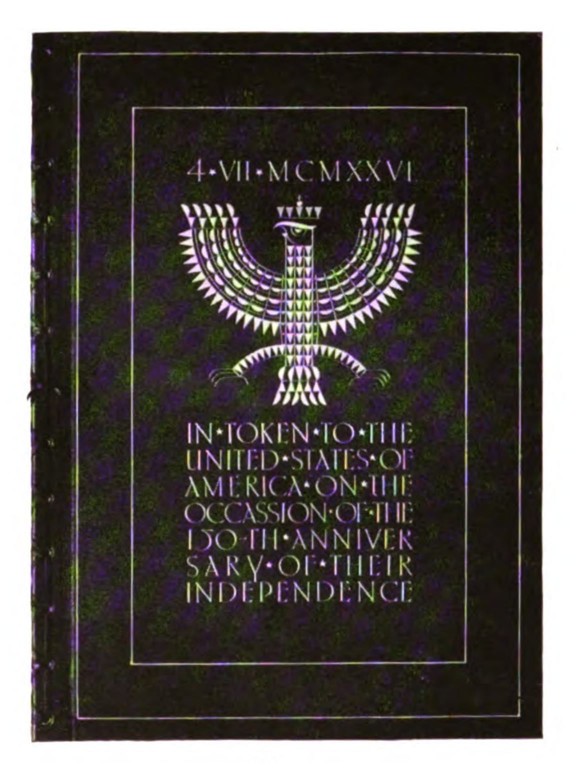


Abb. 2

Ziegenledermappe für die Vereinigten Staaten von Nordamerika

Entwurf: Wojciech Jastrzebowski, Warschau. Ausführung: Bonawentura Lenart, Wilno

(Adler in heraldischen Farben, Konstruktionslinien, Schnabel und Krone in Gold, Gestalt in Silber)





vollauf berechtigten alten Grundsätze der Buchbinderei aufmerksam gemacht, die von den englischen Reformatoren wieder zur Geltung gebracht wurden. Er bemüht sich, auch den Unfug des getrennten Herstellens von Buchblock und Einbanddecke, die dann einfach zusammengeklebt werden, und des nachlässigen Herrichtens des Buchblockes, auszurotten. Er verwirft unbarmherzig jedes Nachahmen und jede Imitation, wie z. B. die Imitation eines teuren Materials durch minderwertiges (Leinwand oder Papier, das Leder vorstellen soll) oder einer komplizierten Technik durch eine einfachere und billigere (Aufkleben von Bünden auf dem Rücken des Buches, statt erhabener Bünde), von Preßvergoldung bei handgebundenen Büchern, was sofort dadurch zu erkennen ist, daß die Maschine dort nicht ankommt, wo nur die Hand arbeiten kann, schließlich verwirft er bei billigen Einbänden allen unnützen Schmuck, wie z. B. Lederauflagen für Titelfelder bei Leinen- und Pappbänden, Goldschnitt bei Pappbänden usw., das unnötige Ziselieren von Goldschnitten, das Punzen von Mustern darauf, das Durchziehen von Pergamentbünden bei Pappbänden durch den ganzen Buchdeckel usw. Endlich ist Lenart — wir sind vollkommen derselben Meinung — ein Gegner von Lederintarsien, die ja doch nur die Lederdecke schwächen. Etwas anderes ist der auf frühen Einbänden alter Bücher großen Formates geübte Lederschnitt. Diese Technik hat ihre Berechtigung bei großen Flächen und dickem Leder.

Lenart wandte seine Aufmerksamkeit auch der bei uns vernachlässigten Technik der Handvergoldung zu und lehrte sie in seinen Krakauer Kursen. Auch war er um den vernachlässigten Zustand unserer alten Bücher besorgt und führte einen Kursus der Restaurierung solcher Bücher ein. Übrigens widmete er diesem Gebiet auch eine erschöpfende Druckschrift.

Besonders ist Lenart durch seine Vorsatzpapiere bekanntgeworden, die er in Kleistertechnik als erster auch unter Verwendung von Stempeln bereits 1906 in Zürich herstellte. Ferner kann er sich rühmen, als erster schon Anfang 1909 in Krakau vereinfachtes Vorsatz bei Bibliothekseinbänden verwendet zu haben. Und zwar hat er zwecks Entlastung der ersten und letzten Bogen und zur Vermeidung von mehrmals gebrochenen Teilen des Vorsatzes, die die ersten und letzten zwei Bogen des Buchblockes stark in Anspruch nehmen, an dieser Stelle das Vorsatz mit Hilfe eines Kalikofalzes eingehängt.

Da infolge der großen Verbreitung des heutigen Buches das Material, aus dem es hergestellt wird, zu schlecht ist, lohnt es sich nicht, beim Einbinden dauerhafte Methoden des Heftens, Bindens usw. anzuwenden. Man muß nach Ansicht Lenarts die Herausgabe von Büchern so regeln, daß mindestens 20 Prozent der Auflage auf gutem Papier gedruckt werden und dieser Prozentsatz einer sorgfältigen Handbindung überlassen bleibt, während der Rest maschinengebunden wird, wobei zu beachten wäre, daß nur gute, das schlechte Material so wenig als möglich verderbende Maschinen verwendet werden dürften.

Beim Studium der Frage des billigsten und schnellsten Einbindens von Bibliotheksbüchern ist Lenart zu der Überzeugung gekommen, daß eine grundsätzliche Reform im Drucken der Bücher durchgeführt werden muß. Daß nämlich eine Normalisierung der Formate unter Schaffung einer bestimmten Angabe von Buchgrößen zu erfolgen hat, denen in den Fabriken die Herstellung der Pappen anzupassen ist. In Verbindung damit hat Lenart schon 1919 eine Art von vereinfachtem Einband für Bibliotheksbücher erdacht, den er auch 1926 auf dem Bibliophilenkongreß zu Warschau demonstrierte. Lenart zeigte uns damals den Typ eines solchen Einbandes. Die in bezug auf das Format normalisierten Bücher müßten unter Belassung eines größeren Randes am Rücken des Buches gedruckt werden, damit man denselben mechanisch durchlöchern kann. Zur Herstellung des Einbanddeckels verwendet man dann für den vorderen und hinteren Deckel je eine Pappe, die in bestimmter Größe von der Fabrik gegossen sind, weiterhin sind zwei Pappstreifen erforderlich, die gleichfalls die Fabrik fertig gegossen liefert und welche entsprechend den Löchern im Rande des Buches gelocht werden. Die Buchdeckel werden nun mit den Pappstreifen durch dauerhafte Leinwand oder Leder dermaßen verbunden, daß sie sich wie um ein Scharnier wenden lassen. Die Verbindung der so zugerichteten Deckel mit dem Buchblock bewerkstelligt man, indem man durch die Löcher im Rande des Buches und die Löcher im Pappstreifen entweder eine gedrehte Darmsaite, oder ein Lederriemchen oder irgendein anderes dauerhaftes und biegsames Band zieht. Der Rücken des Buches kann zwecks Verdeckung der Rückenfläche und zwecks Staubschutzes mit einer Einlage aus dauerhafter Buchbinderleinwand gedeckt werden. Diese Einlage wird mit demselben Bande wie die Pappstreifen mit dem Buchblock verbunden.

Seine Ansichten und die Ergebnisse seiner Erfahrungen hat Lenart in einer Reihe von Artikeln und Broschüren, die wir untenstehend anführen, niedergelegt und veröffentlicht.

Jerzy Warchalowski. „Ksiazka". „Das Buch". 1909. Abdruck des „Czas", Krakau 1910. Verlag der Gesellschaft „Polska Sztuka Stosowana" („Polnische angewandte Kunst"). — *Aleksander Semkowicz.* „Oprawa ksiazek". „Buch-Einband". Erschienen im „Silva rerum", Publikation der Bibliophilen in Krakau, Nr. VI. B. 1925. — *Jerzy Dobrzycki.* „Introligatorstwo Krakowskie ostatnich lat 50 ciu". „Krakauer Buchbindekunst der letzten 50 Jahre". Verlag der Buchbinder-Zunft. Krakau 1926. — *Karol Homolacs* und *Przeclaw Smolik.* „Oprawy zakladu introligatorskiego Roberta Jahody 1925—1926". „Die Einbände der Buchbinderei Robert Jahodas 1925—1926". Verlag R. Jahoda, Krakau 1926. — *Karol Homolacs.* „Podrecznik do introligatorskiego zdobnictwa stemplowego". „Handbuch der Stempel-Verzierungen für Buchbinder". Verlag des Städtischen Gewerbe-Museums zu Krakau 1927. — *Bonawentura Lenart.* „Moderner Einband und guter Bucheinband. Österreichisches Haus auf der Internationalen Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik („Bugra"), Leipzig 1914. — Derselbe. „Piekna ksiazka". „Das schöne Buch". Erschienen in der Zeitschrift „Rzeczy Piekne" Nr. 4, Krakau 1919. Herausgegeben vom Gewerbe-Museum in Krakau. — Derselbe. „Rzecz Bonawentury Lenarta o konserwacji ksiazki z 1789 r." „Bonawentura Lenart über Konservierung des Buches vom Jahre 1789". Verlag der Bucheinband-Liebhaber, Krakau 1926. — Derselbe. „Konserwacja ksiazki zabytkowej i jej oprawy". „Konservierung



Abb. 1
Vereinfachter Einband für Bibliotheksbände
Idee und Ausführung: Bonawentura Lenart, Wilno

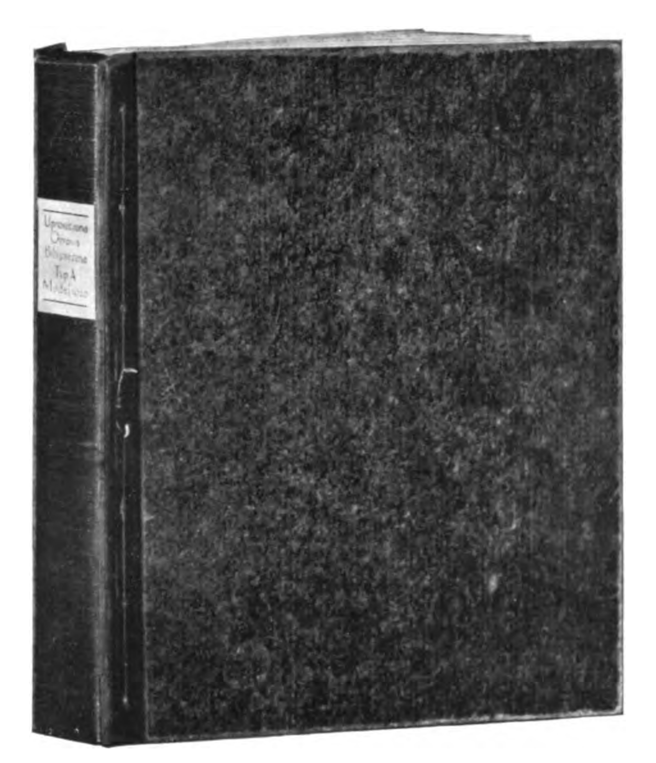


Abb. 2
Vereinfachter Einband für Bibliotheksbände
Idee und Ausführung: Bonawentura Lenart, Wilno



des alten Buches und des alten Einbands". Wilno 1926. Herausgegeben im Einverständnis mit dem Bibliotheksausschuß des Kultusministeriums. — Derselbe. „Oprawy ksiazek na Miedzynarodowej wystawie sztuki dekoracyjnej w Paryzu 1925. „Bucheinbände auf der Internationalen Ausstellung dekorativer Kunst in Paris 1925". Erschienen im Heft 2 der „Grafika Polska". Warschau 1926. — Derselbe. Bonawentura. „Dzisiejsza oprawa i dobra oprawa". „Moderner Einband und guter Bucheinband". Derselbe Artikel wie unter Nr. 6 in polnischer Übertragung. Erschienen in der Vierteljahrsschrift „Praca reczna w szkole Nr. 1". Warschau 1928. — Derselbe. „Liternictwo". „Typographie". Wird in Heft 4 „Grafika Polska" erscheinen. Warschau 1928.

OTTO DORFNERS KUNSTEINBÄNDE

VON GUSTAV E. PAZAUREK, STUTTGART

MIT 12 ABBILDUNGEN AUF 6 TAFELN

UNSERE Betrachtung verfolgt den Zweck, die Aufmerksamkeit der weitesten Kreise — Fachgenossen haben dies längst nicht mehr nötig — auf einen schwäbischen Kunsthandwerker hinzulenken, der dies tatsächlich im höchsten Maße verdient. Wer es noch nicht wissen sollte, möge es also hiermit erfahren: Otto Dorfner in Weimar zählt zu den bedeutendsten Kunstbuchbindern der Gegenwart.

Seine Wiege stand in Württemberg, nämlich in Kirchheim unter Teck, wo uns bereits 1693 ein in Schwabach bei Nürnberg ausgebildeter Buchbindermeister Joh. Dorfner begegnet, mit dem seine Ahnenreihe beginnt. Zwei Jahrhunderte hat dieses Geschlecht aber keinen weiteren Buchbinder hervorgebracht, dafür jedoch alle Kräfte aufgespeichert, um in diesem Familiengenossen das schönste Können zusammenzufassen, das sich im Januar 1928 in einer besonderen Dorfner-Ausstellung des Stuttgarter Landesgewerbe-Museums in geradezu überraschenderweise offenbarte.

Otto Dorfner erblickte am 13. Juni 1885 als fünfter Sohn eines Metzgermeisters die Welt und bekam in der guten Realschule seiner Heimatstadt eine tüchtige Ausbildung, wobei sein Zeichenlehrer, Prof. Druckenmüller, in dem strebsamen Jungen den Sinn für das Schöne zu wecken verstand. Dazu trat von 1899 bis 1902 die gewissenhafte handwerkliche Ausbildung beim heimischen Buchbindermeister Rudolf Stähle, so daß sich der junge Gehilfe zunächst in Nördlingen, dann aber namentlich bei C. W. Löffler in Meiningen gut bewähren konnte und, noch nicht 23jährig, den Meistertitel erwarb. Entscheidend wurde die weitere Ausbildung an der Berliner Buchbinderfachschule unter dem bestbekannten Paul Kersten und dem tüchtigen Graphiker Ludwig Süterlin; gediegene technische Grundlage sowie die vielfachen künstlerischen Anregungen der Reichshauptstadt fördern die Entwicklung Dorfners so glücklich, daß er bald darauf bei Friedrich Dürselen in Münster in Westfalen und von 1909 abermals bei Löffler in Meiningen bibliophile Arbeiten von Wert zu entwerfen und auszuführen verstand, mit denen er sich bereits auch im Ausland Preise und Anerkennungen erwarb, so daß er noch nicht einmal 25jährig auf Kerstens Empfehlung bereits als Lehrer nach Weimar berufen wurde, wo Van de Velde einen starken Einfluß auf ihn ausübte. Preise und Medaillen für seine Arbeiten und für die seiner Schüler namentlich auf der großen Leipziger Buchgewerbeausstellung 1914 waren die Anerkennung seiner weiteren Vervollkommnung. Als während des Krieges die Kunstgewerbeschule in Weimar 1915 aufgelöst wurde, verwendeten sich doch alle maßgebenden Stellen für ihn,

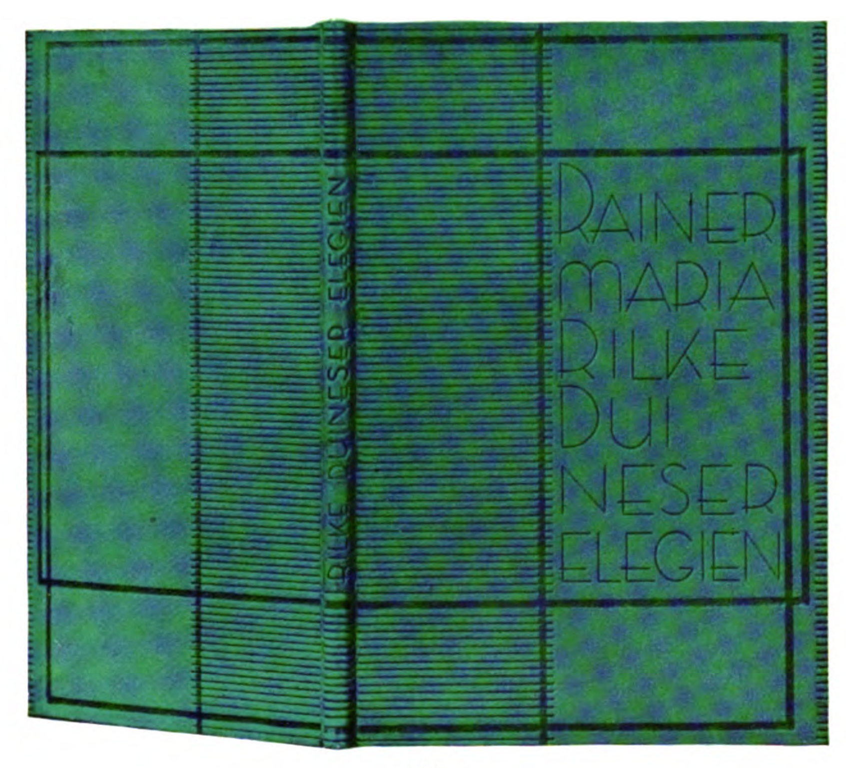


Abb. 1

Einband zu R. M. Rilke, Duineser Elegien

Entwurf: Prof. Otto Dorfner, Weimar

Ausführung: Werkstatt Otto Dorfner, Weimar

(Hellgrünes Oasenziegenleder mit Blinddruck; Vorsatz: schwefelgelb)



Abb. 2

Einband zu Cervantes, Novelle von der Macht des Blutes

Entwurf: Prof. Otto Dorfner, Weimar

Ausführung: Werkstatt Otto Dorfner, Weimar

(Braunes geglättetes Saffianleder mit Handvergoldung; Vorsatz: Spiegel und fliegendes Blatt azurblau)





Abb. 1

Einband zu Mariette Lydis, Miniaturen zum Koran

Entwurf: Prof. Otto Dorfner, Weimar

Ausführung: Werkstatt Otto Dorfner, Weimar

(Dunkelgrau geglätteter Maroquin mit Handvergoldung; Vorsatz: Spiegel und fliegendes Blatt aus Blattgold)

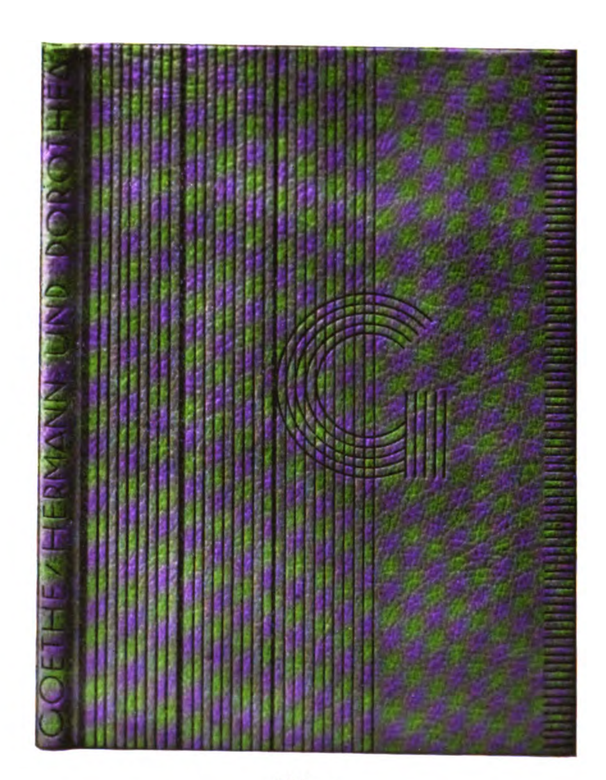


Abb. 2

Einband zu Goethe, Hermann und Dorothea

Entwurf: Prof. Otto Dorfner, Weimar

Ausführung: Werkstatt Otto Dorfner, Weimar

(Hellnaturfarbiges Maroquinleder mit Blinddruck, Vorsatz in Silber)

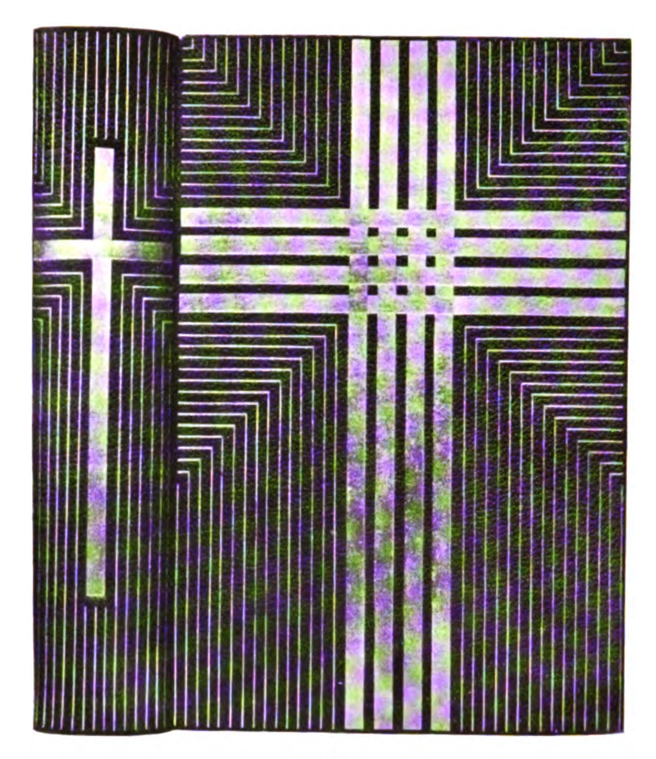


Abb. 1
Einband zur Heiligen Schrift
Entwurf: Prof. Otto Dorfner, Weimar
Ausführung: Werkstatt Otto Dorfner, Weimar
(Schwarzer Maroquin mit Handvergoldung)
ringsum Goldschnitt

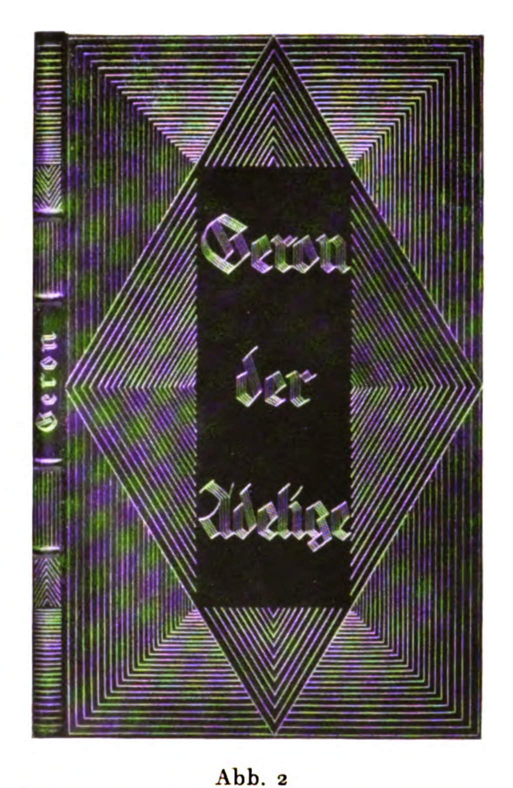


Abb. 2
Einband zu Wieland, Geron der Adelige
Entwurf: Prof. Otto Dorfner, Weimar
Ausführung: Werkstatt Otto Dorfner, Weimar
(Dunkelgrüner geglätteter Saffian mit Handvergoldung; Vorsatz: Grünsilber)

so daß er seine Klasse als selbständige Fachschule durch die ganze Kriegszeit weiterführen konnte. Als 1919 das staatliche Bauhaus in Weimar ins Leben trat, wurde Otto Dorfner als Lehrer angestellt. Daß er nach fast dreijähriger Tätigkeit 1922 freiwillig ausschied, spricht nicht gegen sein Können, sondern eher zu seinen Gunsten. Ein handwerklich so tüchtig vorgebildeter Meister konnte sich mit der willkürlichen Flächenaufteilung, die im Kreise der Bauhäusler üblich wurde, ebensowenig befreunden, wie mit den sinnlosen Blöcken oder dem Durcheinander vertikaler oder diagonaler Buchstabenanordnung. Es ist auch bezeichnend, daß Dorfner in seinen Arbeiten noch weniger Zugeständnisse an die Bauhaus-Gewohnheiten aufweist, als an Van de Velde. Als Gründer und Leiter einer selbständigen Fachschule und Werkstätte für kunstgewerbliche Buchbinderei konnte er sich dann tatsächlich am glücklichsten entfalten, und so ist dann auch sein Aufschwung seit 1924 besonders erstaunlich. Auf den Ausstellungen in Stockholm, Weimar, Salzburg, Zürich, Bonn und Lübeck erzielte er stets steigende Erfolge, so daß er 1926 vom Bunde „Meister der Einbandkunst“ e. V. Sitz Leipzig zum zweiten Vorsitzenden gewählt und vom Thüringischen Staatsministerium mit dem Professortitel ausgezeichnet werden konnte. Erst kürzlich wurde er auch zum ersten Vorsitzenden des genannten Bundes ernannt. Von besonderer Wichtigkeit ist die Leipziger Buchkunstausstellung von 1927, wo sich Dorfner innerhalb der streng gesiebten Qualität besonders glücklich behauptete, sowie namentlich die Dorfner-Ausstellung vom Januar 1928 in seiner Heimat, nämlich im Württembergischen Landesgewerbemuseum, das auch bei diesem Anlaß unter den ausgestellten rund 200 Werken zwei seiner schönsten Einbände, darunter den hier abgebildeten Ruth-Einband, für seine ständigen Sammlungen auswählte und käuflich erwarb.

Gerade die letztgenannte Dorfner-Ausstellung fand in allen Fachkreisen ein so lebhaftes Interesse, wie dies nur von wenigen ähnlichen Veranstaltungen behauptet werden kann; der außergewöhnlich rege Besuch zwang zu einer Verlängerung, die Führungsvorträge hatten das aufmerksamste Publikum, die Buchbinder des ganzen Landes strömten in großen Scharen zusammen. Und dieser Erfolg hatte auch seine volle Berechtigung. Waren schon die einfachen Pappbände, sowie die Halbleinenbände in ihrer schlichten, geschmacklichen Gediegenheit durchaus lobenswert, so zeigten die ausgewählten Liebhaber- und Luxuseinbände eine kaum noch zu übertreffende künstlerische Gestaltung. Daß die technische Seite, wie die Heftung auf echte Bünde und deren Aufteilung, das Einsetzen der Deckel auf tiefen Falz, der Spiegel mit dem Vorsatzpapier, der Schnitt, die Kantenvergoldung usw. keinen Wunsch offen ließen, ist in diesem Falle eine Selbstverständlichkeit. Aber auch die ästhetische Seite blieb dahinter nicht im geringsten zurück und zeigte uns Meisterleistungen in der Wahl des gediegensten Materials, in der souverainen Handhabung von Rolle und Bogensatz in der Handvergoldung, daß man seine helle Freude daran haben konnte. Der Entwurf war in Schriftwahl und

Anordnung überall dem Inhalt des betreffenden Buches angepaßt, so daß die richtige Einheit des Kunstwerkes hergestellt wurde und der Einband tatsächlich die Krönung des typographischen Gewandes bilden konnte.

Man sah auch verschiedene Einbände, die auf Wunsch einzelner Besteller unter Verwendung alter Stempel hergestellt waren, was allerdings im allgemeinen nicht empfohlen werden kann, nicht einmal bei Druckwerken aus jenen Zeiten, aus denen die betreffenden Stempel herrühren. Aber selbst bei diesen Kompromißarbeiten zeugte die Anordnung der Stempel, die niemals in eine Überladung ausartete, vom sicheren Takt des Meisters. Ungleich wertvoller sind natürlich alle jene modernen Einbände, bei denen Dorfner ganz selbständig vorgehen konnte und lediglich mit Linien und Buchstaben arbeitet. Die abgebildeten Proben mögen dies veranschaulichen. — Man erinnert sich, daß eine der besten Anregungen, die der Reichskunstwart Redslob dem modernen Kunstschaffen gab, dahin ging, die Schönheitswerte, die in der Schrift selbst liegen, als Ornament heranzuziehen. Wenn man für die Verwirklichung dieser Forderung Musterbeispiele sucht, wird man kaum etwas Besseres finden können, als Dorfners Bucheinbände, ob er nun im Anschluß an den Inhalt die Antiqua oder aber die Fraktur wählen mag. Dorfner, der auch seine Buchstaben selbst zeichnet, zählt jedenfalls zu unseren besten Schriftkünstlern, was ihm außerordentlich zustatten kommt.

Es war daher gewiß berechtigt, daß Professor Otto Dorfner nach Schluß der Stuttgarter Ausstellung mit dem Ehrendiplom des Württembergischen Landesgewerbemuseums ausgezeichnet wurde, dessen sich nur wenige Künstler rühmen dürfen. Wenn man gegen seine bisherigen Arbeiten auch einen Einwand machen soll, dann wäre es höchstens der, daß er, wie viele andere seiner heutigen Kollegen die Empfindlichkeit des Einbandes vielleicht doch etwas zu sehr übertreibt. Gewiß, ein Liebhaberband ist kein Schul- oder Leihbibliothekbuch, mit dem man beliebig herumschmeißt. Die Bestimmung eines Buches ist es auch nicht gerade, daß es z. B. als Klavierhockererhöhung, Herbariumpresse oder als Untersatz für ein Bierglas oder eine Kaffeetasse verwendet werde. Der wahre Bücherfreund berührt seine Lieblinge nur mit sorgfältig gereinigten Fingern. Aber trotzdem sind kleine Schäden bei häufigem Gebrauch unvermeidlich, und ein Buch, das man wegen seines allzu heiklen Einbandes womöglich gar nicht in die Hand nehmen darf, hat seine Bestimmung verfehlt. Es dürfte sich somit die Frage aufwerfen lassen, ob man das äußere Gewand unserer Bücher nicht doch lieber unter Verzichtleistung auf besonders feine Stimmungen möglichst nicht in allzu empfindlichen Tönen halte, zumal man ja den in alten Zeiten üblichen Schutz von widerstandsfähigem Metallbeschlag auf das äußerste Maß eindämmen muß, weil wir doch die meisten Bände bei der ungleich größeren Reichhaltigkeit unserer Bibliotheken nicht mehr einzeln hinlegen, sondern nebeneinander aufstellen müssen, zumal nicht nur Zeit, sondern auch Raum Geld ist.

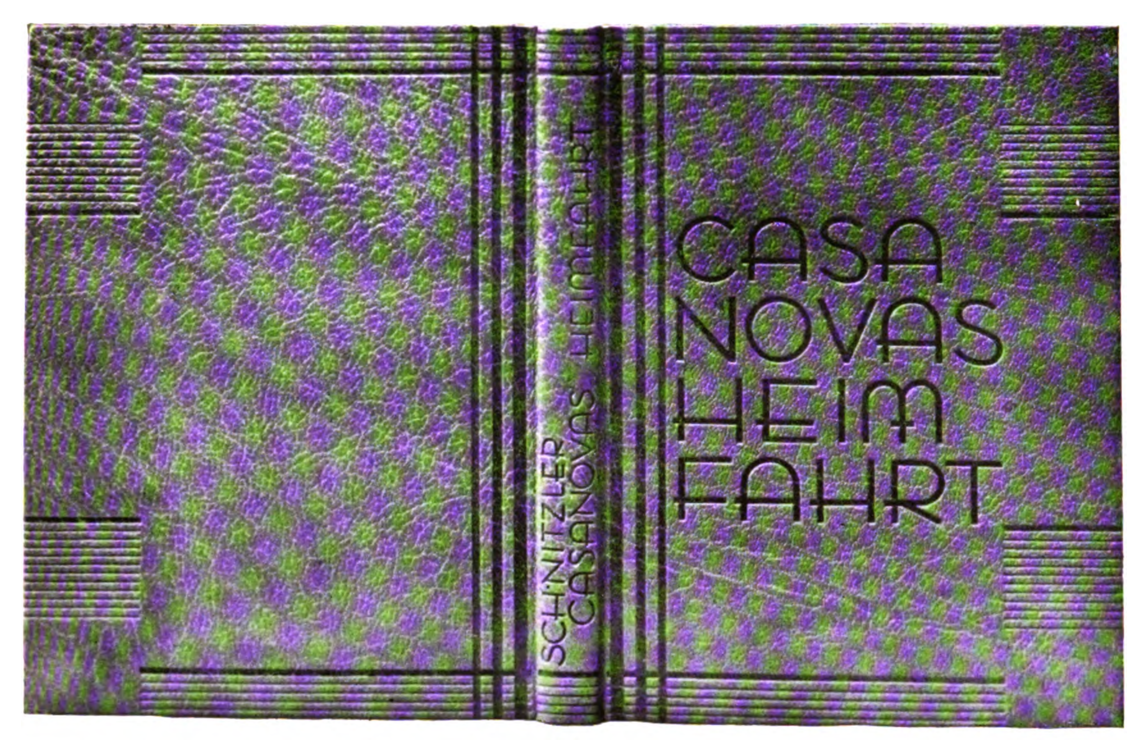


Abb. 1

Einband zu Arthur Schnitzler, Casanovas Heimfahrt

Entwurf: Prof. Otto Dorfner, Weimar

Ausführung: Werkstatt Otto Dorfner, Weimar

(Schwefelgelber Maroquin mit Blinddruck; Vorsatz: mattgrün)

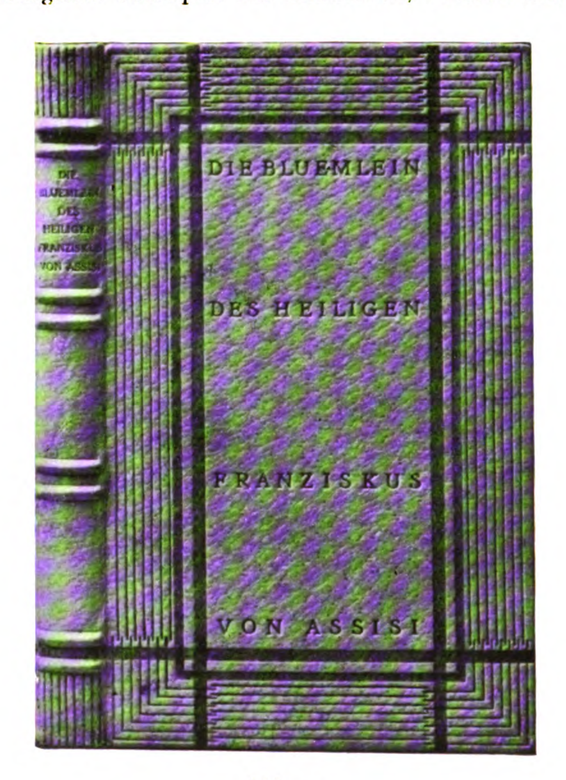


Abb. 2

Einband zu „Die Blümlein des Heiligen Franziskus von Assisi“

Entwurf: Prof. Otto Dorfner, Weimar

Ausführung: Werkstatt Otto Dorfner, Weimar

(Weißes Schweinsleder mit Blinddruck; Vorsatz: Altgelb, einfarbiges Bütten)

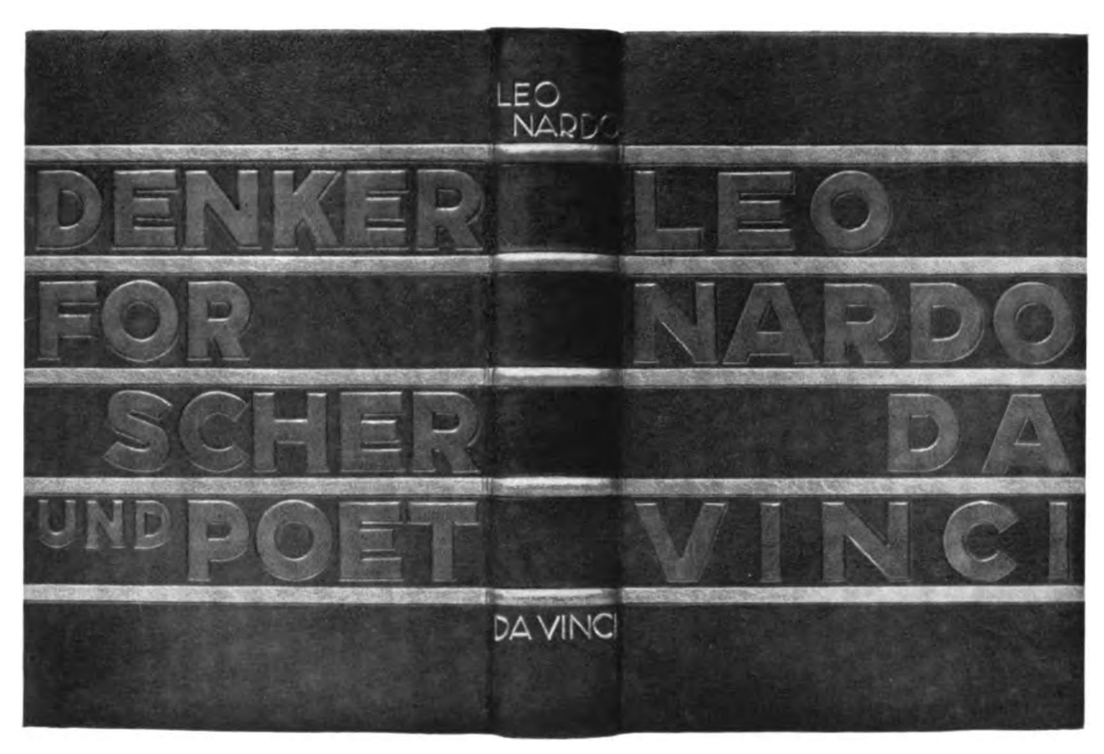


Abb. 1

Einband zu Mereschkowski: Leonardo da Vinci

Entwurf: Prof. Otto Dorfner, Weimar

Ausführung: Werkstatt Otto Dorfner, Weimar

(Schwarzes Oasenziegenleder, Deckelschrift in englisch-roter Lederauflage, Querteilung über die Bünde hinweg mausgraue Lederauflage mit Blinddruck, Rückenschrift Silberoxyd; Vorsatz: graues Bütten, ringsum Goldschnitt

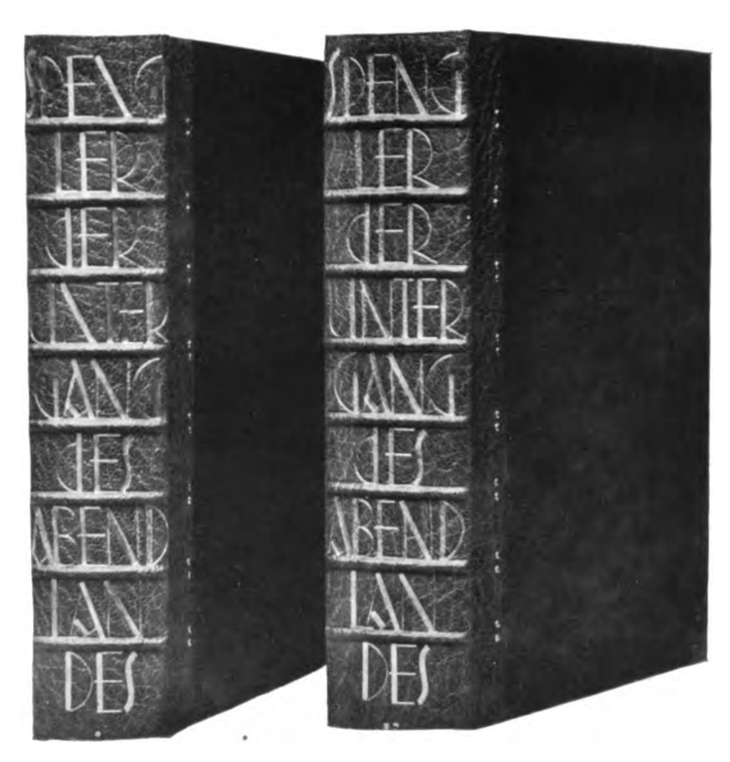


Abb. 2

Einband zu Spengler, Untergang des Abendlandes I/II

Entwurf: Prof. Otto Dorfner, Weimar

Ausführung: Werkstatt Otto Dorfner, Weimar

(Furnierte Holzdeckel mit braunem Maroquin-Lederrücken, Rücken mit Handvergoldung, Goldnägel)







Abb. 1
Einband zum „Buch Ruth“
Entwurf: Prof. Otto Dorfner, Weimar
Ausführung: Werkstatt Otto Dorfner, Weimar
(Schwarzes Kalbleder mit Handvergoldung; Vorsatz: Spiegel schwarz, fliegendes Blatt grau)

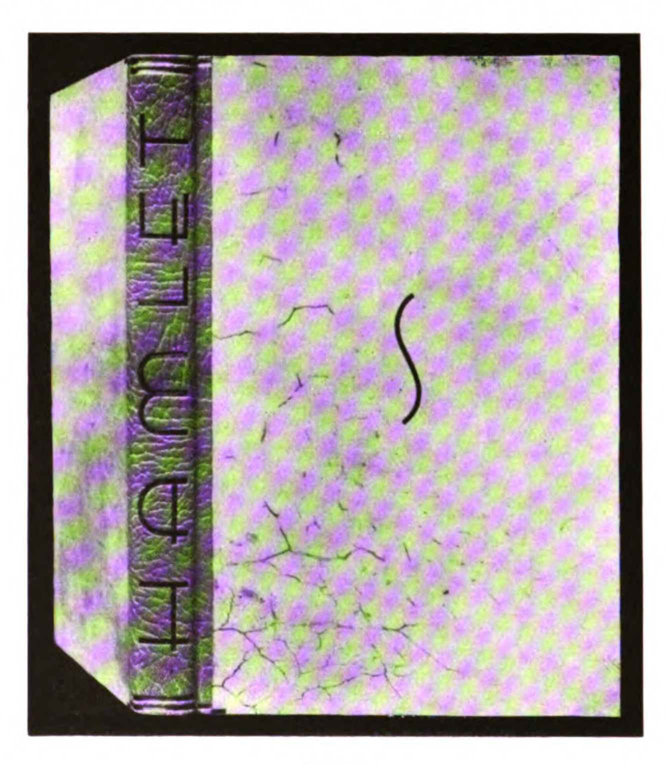


Abb. 2
Einband zu Shakespeare, Hamlet
Entwurf: Prof. Otto Dorfner, Weimar
Ausführung: Werkstatt Otto Dorfner, Weimar
(Naturfarbiger Maroquinlederrücken mit Blinddruck, Kalbspergament auf den Deckeln mit Handvergoldung) ringsum Goldschnitt

Aber das Bild von Otto Dorfner wäre unvollständig, wenn wir ihn nur als Künstler werten wollten und nicht auch als Lehrer; ähnlich wie sein Lehrer Kersten ist auch er seit vielen Jahren die anregende Kraft, die die Jünger nicht nur in allen technischen Dingen zu unterweisen weiß und ihnen hier keine Flüchtigkeit gestattet, sondern auch das beste Vorbild, dessen Nacheiferung sich erst in der kommenden Generation voll auswirken wird. Und noch eines darf nicht außer acht gelassen werden. Der starke Könner sitzt nicht etwa auf einem Isolierstuhl, von dem er stolz auf die sonstige Buchbinderei herabsieht, wie das so manche tüchtigen Kunstgewerbler in verschiedenen Gebieten leider oft zu tun pflegen. Der Professor hat nicht aufgehört, gewöhnlicher Buchbinder zu sein, also ein Handwerker unter Handwerkern, mit denen er sich eng verbunden fühlt, und auf die er somit den fruchtbarsten Einfluß ausüben kann. Er ist nicht die übermütige, in einem Wolkenkuckucksheim thronende, unnahbare Größe, sondern —wie dies auch die Stuttgarter Ausstellung so schön bestätigte—der warme Freund des Handwerks, der seine reichen Erfahrungen mit seinen Fachgenossen zu teilen bereit ist und somit diesen die wertvollsten Ratschläge zu geben vermag. Und diese Taten werden sicherlich auf empfänglichem Boden noch die schönsten Früchte reifen.

OTTO PFAFF

VON HERBERT HOFMANN, LEIPZIG

MIT 12 ABBILDUNGEN AUF 6 TAFELN

In dem einbandkünstlerischen Schaffen Otto Pfaffs drängen allgemeinste bildnerische Zeitimpulse an die Oberfläche. Darum ist Otto Pfaff, der kämpferische Individualist, eine durchaus synthetische Erscheinung, ein Künder der Zeitform von unbedingter Allgemeingültigkeit und geistiger Universalität. Die Allbezogenheit seiner Form, ihre sinngemäße Übereinkunft mit der künstlerischen Dynamik, die Bauten und Geräte dieses Zeitalters ins Überzweckliche erhebt und die überwerteten technischen Bedingungen der Form dem Zwange subjektiv-zeitgebundener Gestaltung unterwirft, weist auf ein kollektivistisches Bewußtsein von überlegener, freiheitlicher Reife. Sie weist zurück auf eine Allorientiertheit des Menschlichen, auf einen feinfühligen Instinkt für die treibenden Unterströmungen des Zeitschöpferischen, auf wache Verbundenheit mit allen zeugenden Lebensgebieten und auf den kühl empfangenden Intellekt des modernen Menschen.

Diese Allbezogenheit seiner Form, diese „Modernität" seiner Erscheinung stellt Otto Pfaff außerhalb der Gleise, auf denen sich die Entwicklung des Einbandhandwerkes, ja überhaupt die Entwicklung der Einbandform bisher vorwärtsbewegte. Darum mußte er wohl eine Zeitlang als Abtrünniger gelten, als Mißachter der Tradition, als Zertrümmerer des Erbes einer ganzen Generation von Buch- und Einbandkünstlern.

Selten hat einer auf dieser frühen Stufe, die *die Klärung* des gegenwärtigen Formprozesses bisher erreicht hat, mit dieser Sicherheit erfühlt wie Otto Pfaff, daß der Kollektivismus modernen Formehrgeizes nichts anderes ist als ein heimlicher Individualismus; daß der Persönlichkeitswert für den Wert einer ganzen Bewegung maßgeblich bleibt und daß letzten Endes die reine künstlerische Idee niemals das Gefühls- oder Gedankenprodukt einer Gruppe von Menschen sein kann.

Otto Pfaffs Einbandschaffen ist Handwerkskunst reinster Prägung, Bildnerei am Werkstoff, schöpferisches Formen aus intuitiver Verwachsenheit mit der geistigen Aufgabe. Weil es diesem Schaffen darum geht, geistige Notwendigkeiten zu gestalten, seelische Vorgänge, in denen sich das Erlebnis der Aufgabe (des Buchgehaltes) sammelt, in deutende Form zu gießen, darum ist dieses Bilden am Buch künstlerischer Art, wie es das Bilden des Architekten ist. Niemals aber kann man es zu einer Angelegenheit des bloßen Geschmacklichen, des Kunstgewerblichen herabwürdigen.

Daß die Form Otto Pfaffs kein Ornament duldet, bedarf nach der vorangegangenen Fixierung seines geistigen Poles innerhalb der künstlerischen Zeitbewegung

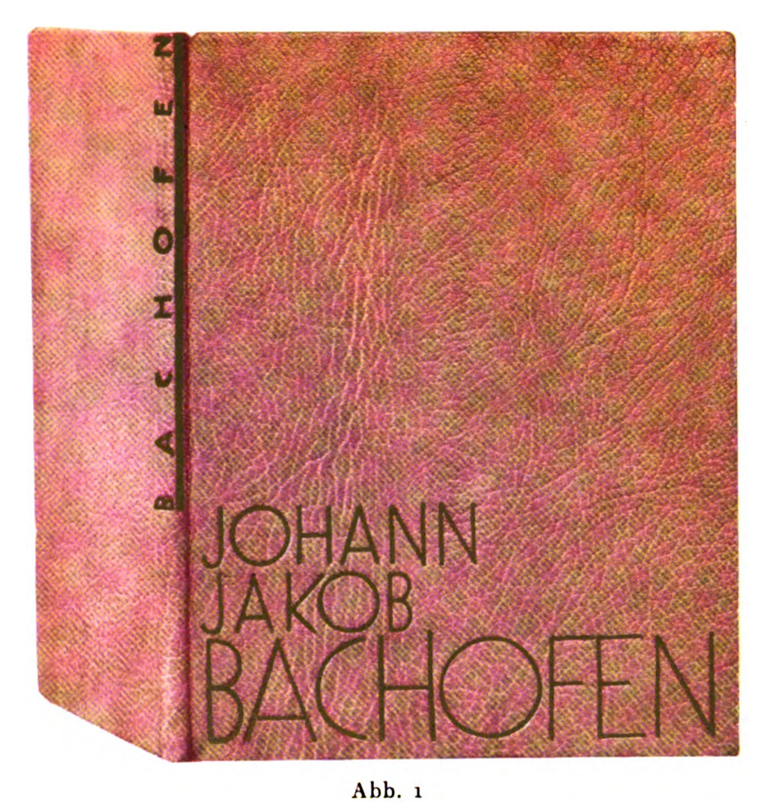


Abb. 1
Einband zu J. J. Bachofen, Werke
Entwurf und Ausführung: Otto Pfaff, Halle
(Naturfarbener Maroquin mit Blinddruck)

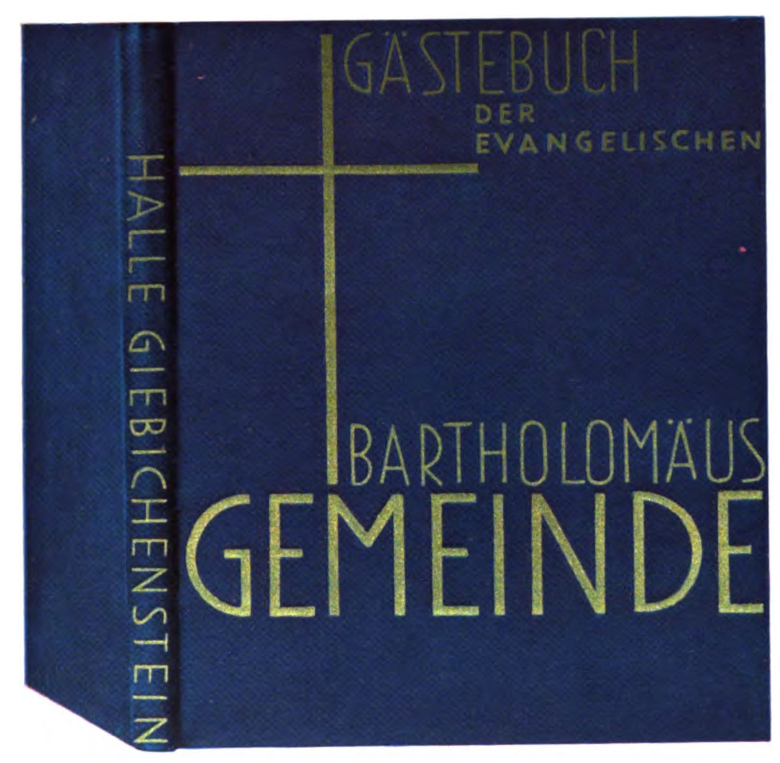


Abb. 2
Gästebuch
Entwurf und Ausführung: Otto Pfaff, Halle
(Blaues Kalbleder mit Silberdruck)





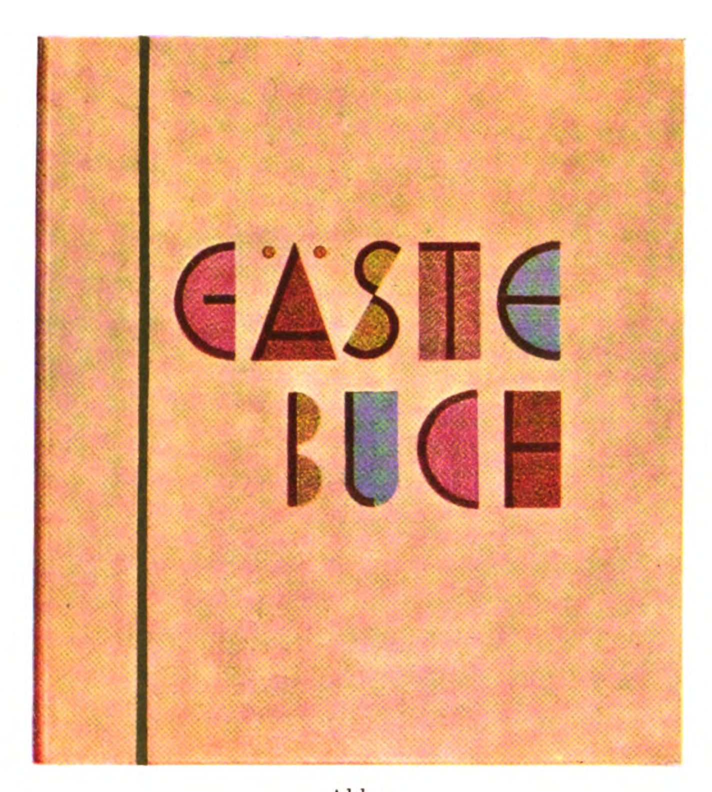


Abb. 1

Gästebuch

Entwurf und Ausführung: Otto Pfaff, Halle

(Pergament mit fünffarbiger Ledereinlage und Blinddruck)

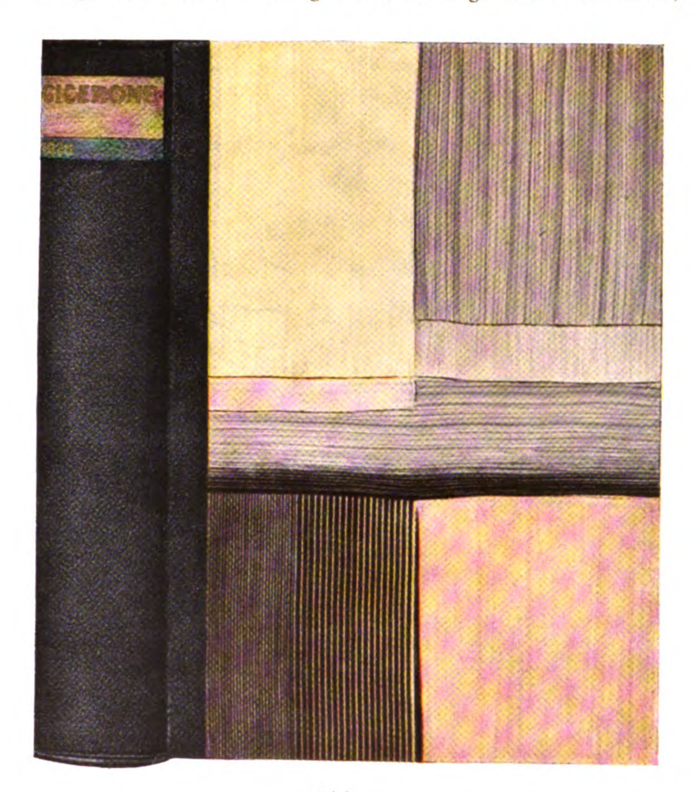


Abb. 2

Einband zur Zeitschrift „Cicerone" 1926

(Halbfranzband mit farbigen Titelschildchen und Handvergoldung und Kleisterpapierbezug)

keiner Hervorhebung mehr. Mit solcher Ablehnung jeder Art dekorativen Flächenschmuckes (mit und ohne symbolischen Grundgehalt) stellte sich Otto Pfaff in schroffsten Gegensatz zu den künstlerischen Gewohnheiten seines Handwerkes und beschwor die flammende Opposition aller derer herauf, die sich bemühten, einem modern stilisierten Dekor unvergängliche künstlerische Geltungsberechtigung zu erretten. Er bestritt die Notwendigkeit des Ornamentes in einer Zeit, die der Bildung eines solchen jede psychische Voraussetzung entzieht; deren seelische Struktur von unruhevoller Bewegung erfüllt ist, in der der organische Ablauf aller Lebensentwicklungen scheinbar eine tiefe Erschütterung erfahren hat. In einer Zeit, die nach neuer Konsolidierung, nach neuer Bindung der überall ursprünglich und undiszipliniert aufgärenden Kräfte strebt. Die vordringliche Geltung, die das Ornament — am Buchkörper sogut wie an irgendwelchen anderen Gegenstandsformen — in der untergeordneten Funktion eines an die Form herangebrachten Schmuckes besessen hat, war nur einer Zeit möglich gewesen, die die Empfindung für die organischen Bedingtheiten jedes Kunstkörpers verloren hatte, die der inneren Schöpferdynamik, der zur Gestaltung aller lastenden Lebenswerte drängenden Unruhe entbehrte, die auf Illusion, Kulisse, Impression alles, auf innere Wahrheit nichts gab. Dieser verhängnisvolle Irrtum, der nicht nur einmal, sondern immer auftauchte, wenn die Ursprünglichkeit des Lebensgefühls ermattete und degenerierte (Renaissance, Rokoko, XIX. Jahrhundert), ist letzten Endes, da zur geistigen Gewohnheit geworden, für den starren Widerstand verantwortlich zu machen, der den freien und gesunden Kampf um Form und Ornament in den letzten Jahren beengt und verwirrt hat.

Es soll keineswegs verschwiegen werden, daß Otto Pfaffs buchbinderischer Anfang mitten im Gewirr ornamentaler Schmuckseligkeit liegt. Seine ersten Arbeiten, die er als Lehrling auszuführen hatte, ebenso seine ersten selbständigen Entwürfe tragen noch die Zeichen eines allgemeinen, von der Zeit noch nicht zur Rechenschaft gezogenen dekorativen Geschmackes. Sie waren aus einem Empfinden heraus geschaffen, an das die Zeit noch nicht die große Schicksalsfrage formaler Reinheit und konstruktiver Ehrlichkeit gestellt hatte. Bevor aber diese Stunde gekommen war, wurde das europäische Formgewissen von dem jäh losbrechenden Sturm des Expressionismus aufgerüttelt. Otto Pfaff erlebte ihn als große Offenbarung einer schöpferischen Mystik, die sich am Irrealen entzündete, mit grandioser Gebärde über die Natur hinwegschritt, aus eigener Gärung Formen bildete und das Gefühl unendlich frei machte. Die jugendliche Seele Otto Pfaffs, der damals noch zwischen Graphik und Handwerk schwankte, erschloß sich in ekstatischer Ergriffenheit dem starken neuen Schauerlebnis, das durch die Lektüre des „Blauen Reiters" noch vertieft und zu schöpferischer Bewußtheit des Menschlichen kristallisiert wurde. Hier beginnt die eigentliche Entwicklung der neuen Einbandintentionen Pfaffs. Als er auf der Ausstellung in Leipzig

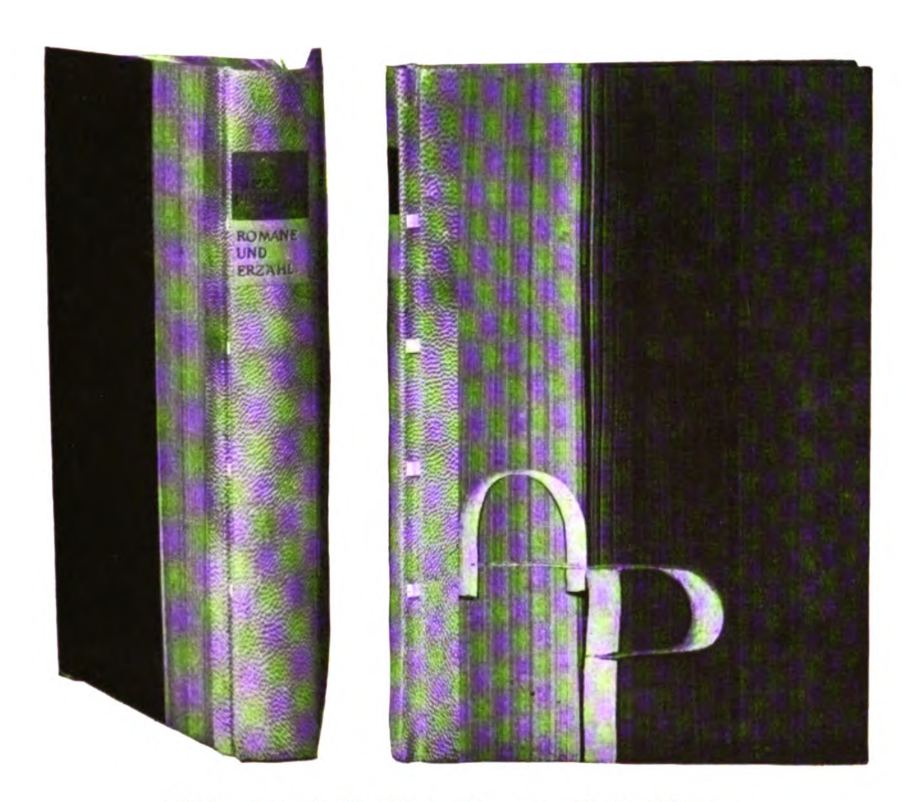
1923 nach Gründung des Bundes „Meister der Einbandkunst" zum ersten Male mit einer Programmarbeit auftrat, lohnte ihn Bestürzung und Belächelung der Fachgenossen. Es war dies der Einband zu Uhde „Die Freude", auf dessen glattem, gelbem Deckel irrationale Formzeichen in Blinddruck scheinbar willkürlich verteilt waren, Kreise, Winkel und gerade Linien, mit dem vorhandenen Stempelmaterial geprägt und mit scheinbar ordnungslos taumelnden Schriftzeichen komponiert. Das Ganze ein symbolisches „Ornament" von stärkster persönlicher Gestaltung und gefühlsentströmter Ausdruckskraft. In einem Band Dante „Göttliche Komödie" von 1923 und Kasimir Edschmid „Die Fürstin" von 1924 finden sich ähnliche mystische Diagramme in Handvergoldung, stärker auf die Mittelachse bezogen und außerordentlich subtil erfühlt.

In lebendigster Verbundenheit mit der Entwicklung der Form in Architektur und Werkkunst vollzog sich in der Einbandgestaltung Otto Pfaffs der entscheidende Prozeß eigenwilliger Formläuterung, individueller Formemanzipation über alle kanonisch erstarrten Schmuckprinzipien hinweg, klärte sich sein Verhältnis zur Fläche, die auch er bisher nur als Folie, als negativen Wert behandelt hatte, und zu den handwerklich-technischen Formfunktionen, die er bisher nur in beschränktem Grade zu künstlerischer Mitwirkung aufgerufen hatte. Die Einbände, die seit 1925, in Sonderheit seit 1926 entstanden sind, repräsentieren die künstlerische Wesenheit Otto Pfaffs, wie sie heute als festgeprägter Wert in ihrer Zeit steht, mit ungeminderter Gültigkeit.

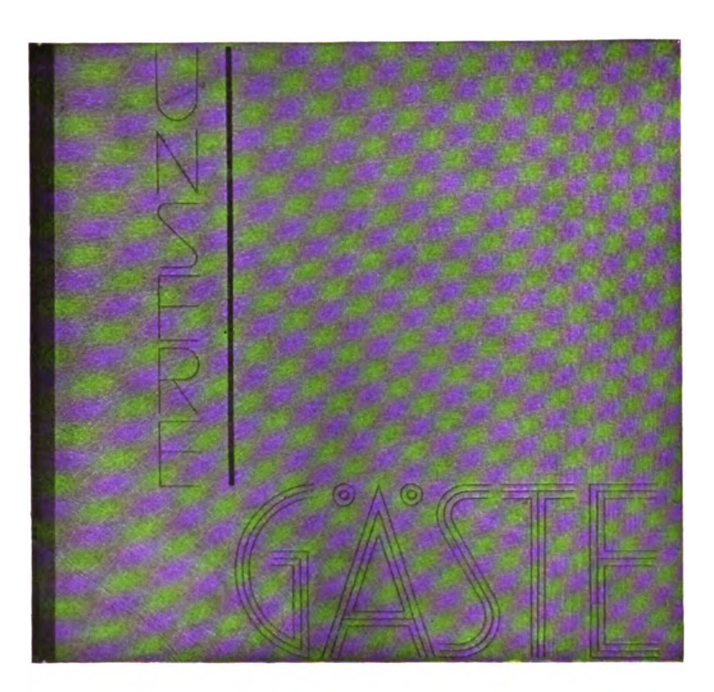
Daß mit der Erreichung dieser künstlerischen und grundsätzlichen Programmatik die Entwicklung der Einbandform Otto Pfaffs keineswegs abgeschlossen sein kann, versteht sich von allein. Er selbst hat es in einem seiner Fachaufsätze ausgesprochen, daß trotz der Zurückführung aller gestalterischen Elemente auf ihre künstlerische Funktionsgemäßheit der Weg zu einem neuen Formenreichtum offen bleibt.

Otto Pfaffs schöpferisches Verhältnis zur Form des Einbandes ist Aktivierung der Fläche, Organisation der Einbandteile, Einordnung des subjektiven Gefühls in die unumstößlichen Bedingungen der Technik.

Seine technischen Mittel sind Bünde, Lederfalze, Einschläge und Auflagen, Blinddruck, Handvergoldung, Schrift — den Namen nach durchaus bekannte Elemente. Seine geistigen Mittel sind irrationaler Natur: Verhältniswerte, intuitiv erzeugt und ins Wesenhaft-Wirkliche, Lebendig-Geschöpfliche erhöht. Als Proportionen! (Die „Sittlichkeit der Form" ist eine Frage des Proportionsvermögens.) Die Fläche ist nicht mehr nur Untergrund, sondern positives Element; als Raumbezirk steht sie kompositionell gleichwertig neben den Liniensystemen, die die eigentliche bauliche Regie führen. Während sie bisher die Aufgabe hatte, irgendwelchen dekorativen Gestaltungen den Raum zu harmonischer Ausbrei-



Einband zu A. Puschkin, Romane und Erzählungen
Entwurf und Ausführung: Otto Pfaff, Halle
(Rücken von gelbem Pergament, farbige Lederschildchen mit Blinddruck, grau-schwarzer Kleisterpapierbezug)
1928



Gästebuch
Entwurf und Ausführung Otto Pfaff, Halle
Braunes Schweinsleder mit Blinddruck
1928





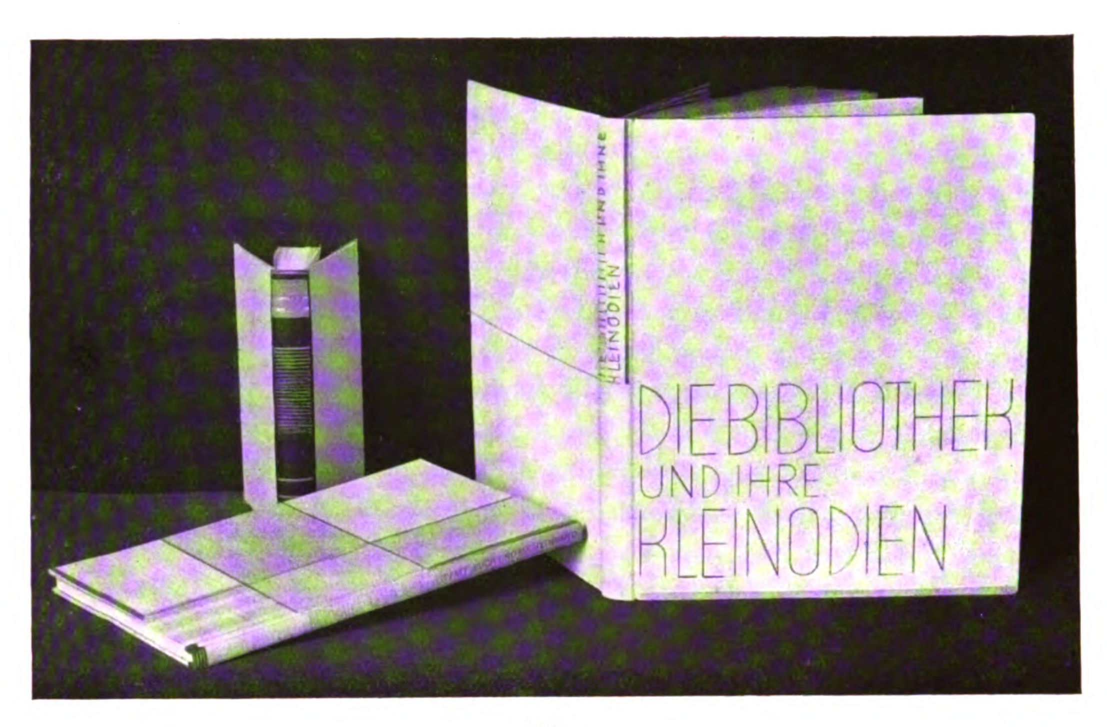


Abb. 1

Einbände zu Pfaff, Buch und Bucheinband; Th. Mann, Bemühungen, Die Bibliothek und ihre Kleinodien (Festschrift der Leipziger Stadtbibliothek)

Entwurf und Ausführung: Otto Pfaff, Halle

(Pappband mit Lederkapital und Lederschildchen, mit Titel in Blinddruck; Pappband mit Lederschildchen und Titel in Silberoxyd; weißes Schweinsleder mit Blinddruck)



Abb. 2

Einband zu Lieder der deutschen Mystik

Entwurf: Otto Pfaff, Halle. Ausführung: Werkstätten der Stadt Halle

(Brauner Kalblederband mit vierfarbiger Lederauflage und Schrift-Blinddruck)

1927

tung zu bieten, tritt sie jetzt selbst aus der Unbestimmtheit ihres Tiefenwertes in die festen Grenzen einer Zweidimensionalität ein und gestattet somit ein asymmetrisches Auswägen ihrer „kubischen Massen". (Vgl. die abgebild. Bände: „Johann Jakob Bachofen", Gästebuch der evang. Bartholomäus-Gemeinde; Pfaff, „Buch und Bucheinband".) Mit der Umwertung der Flächenfunktion geht die stärkere Betonung der Teile durch die Farbe Hand in Hand. Otto Pfaff besitzt ein ungemein sensibles Empfinden für die Abstimmung farbiger Verhältnisse. Wie er diesen Organismus der farbigen Flächenbeziehungen über Deckel und Rücken bis in den Vorsatz hinein komponiert, wie er die Schrift rhythmisch eingliedert und als Raumwert zu den Flächenwerten in eine sich fortwährend auslösende Beziehung setzt (Bände: Lieder der deutschen Mystik, Cicerone, Jahrbuch der Einbandkunst), die Bünde bloßlegt (Band: Alex. Puschkin) und das Material zum Atmen bringt — das ist schlechthin meisterhaft. Die oft mißbrauchte rechtwinkligo Anordnung der Schrift verwendet Otto Pfaff nur dort als künstlerisches Mittel, wo es die Zweckbestimmung des Buches erlaubt, also etwa beim Gästebuch, das im Liegen verschiedene Blickansichten bietet (das Goldene Buch des Halleschen Kunstvereins).

Noch eine Anmerkung zu dem vielumstrittenen Grundsatz der symbolischen Ausdruckshaltung des Einbandes. Zweifellos ist diese Forderung überspannt; schon deshalb, weil sie von ihren Vertretern dort mit Füßen getreten wird, wo nicht Einbandindividuen, sondern Einbandserien zu gestalten sind. Beispielsweise für Bücherfolgen völlig verschiedenen Inhaltes, völlig verschieden gearteter Geistigkeit. Selbst eine neutrale Haltung, die sich vor solchen Aufgaben von allein ergeben wird, bedeutet eine Umgehung jenes Grundsatzes. Und wie steht es bei einfachen Schrifteinbänden? Auch hier zerschneidet kühle Neutralität sinnfällige Beziehungsmöglichkeiten. Von jener romantischen Symbolik, die mit den Requisiten des Rokoko und des Biedermeier arbeitet (mag sie diese noch so „modern stilisieren"), soll hier nicht die Rede sein; ebensowenig von den Programmeinbänden illustrativen Charakters, die sich so peinlich graphisch gebärden. Sicherlich enthält jener Grundsatz von der Einheit formaler Beziehungen „zwischen dem Drinnen und Draußen" des Buches eine ganze Wahrheit. Auch Otto Pfaff weiß sie zu achten; nur sind die Mittel seiner Symbolik ungleich latenter, abstrakter, als es die der vorangegangenen Generation von Buchkünstlern gewesen sind. Sie wollen erfühlt sein, aus der Unsinnlichkeit ihrer Proportionen herausgelöst. Auch die absolute Farbe besitzt seelische Beziehungswerte, sie ist auf eine bestimmte Gefühlsreaktion eingestellt und transponiert diese zu sichtbarer Klanglichkeit. Aus der Zusammenordnung und gewichtsmäßigen Abstimmung solcher absoluter Farbwerte ergibt sich eine akkordale Folge von Gefühlszuständen, die wir vereinfachend „Stimmung" nennen. Diese absolute Symbolik duldet freilich keinen plumpen Zugriff, sie ist nicht lehrbar; sie erfordert höchste Meisterschaft der



Form und bleibt das Reservat individuellen Einfühlungsvermögens. Sie ist gleichsam Fingerspitzenerlebnis und ihre Hoheit ist zerbrechlich wie Glas.

Wie es Otto Pfaff vermag, selbst mit dem einfachsten, billigsten Material, mit Pappe, Papier oder Leinen den Ausdruck symbolischer Subtilität zu bannen, zeigt eine Reihe seiner jüngsten Einbände. Sie sind schlechthin vorbildlich für die künstlerische Qualität handwerklicher Einbandarbeit. Naturgemäß versagt hier auch die beste Bildreproduktion gegenüber den Feinheiten der Originale.

Und nun das Essentielle: all diese Formen sind Äußerungen eines ungewöhnlich feinfühligen Temperamentes, rhythmische Bewegtheiten einer Bildnerseele, die in den Gründen des Lebens wurzelt; sie sind Bekenntnisse eines Menschentums, das ein reines Bewußtsein gestalten will. Dieses Schaffen ist frei von aller Polemik, frei von aller prinzipiellen Parteilichkeit. Es gebiert seine glückhafte Existenz aus sich selbst, befruchtet sich in eigener geistiger Zeugung; streut die Segnungen eines sozialen Idealismus aus, der sich an die primitive Gläubigkeit dieser Formen heftet, und stellt sich gleichnishaft = selbstvertrauend in die Realität, um neue Offenbarungen zu weisen. Denn Otto Pfaffs Bucheinbände sind wahrhafte Körper, Raummassen von dinglicher Abtastbarkeit, die als Volumen begriffen, befühlt und als Volumen in den Raum gestellt werden wollen. So sind sie unmittelbare Träger des architektonisch-konstruktiven Zeitgefühls.

Eine knappe Lebensskizze vervollkommene den Versuch, das Schaffen Otto Pfaffs aus dem Sinne dieser Zeit zu erklären.

In den papierbunten Kleisterphantasien und zeichnerischen Einfällen des Knaben wurde die schöpferische Veranlagung Otto Pfaffs zum ersten Male bewußt. Dann tauchte sie unter in der stickigen Sphäre der Kasseler Lehrlingszeit, wurde geknechtet und zu unwürdigem Dienst erniedrigt. Aber es erwuchs ihr ein Freund und Helfer in dem Zeichenlehrer Dönges an der Kassler Berufsschule, der den jungen Buchbinder aus Rotenburg an der Fulda auf die künstlerischen Möglichkeiten im Einbandhandwerk hinlenkte und unbekannte Berufsaussichten erschloß. So durchmaß Otto Pfaff nach beendeter Lehrzeit fünf Semester an der Staatlichen Kunstgewerbeschule zu Kassel, malte und zeichnete Akt, Landschaft, Schrift, dekorative Entwürfe, radierte und schnitt und blieb zunächst — da es an dieser Schule eine Buchbinderfachklasse nicht gab — seinem Handwerk fern. Seine besondere Vorliebe galt den Kleister- und Tunkpapieren — die ursprüngliche Neigung brach hier wieder durch. Auf Anraten des Direktors Dr. Lüer kehrte Otto Pfaff zu seinem Buchbinderhandwerk zurück, um diesem seine inzwischen entwickelten künstlerischen Fähigkeiten zu widmen. Mit Hilfe zweier Stipendien, eines der Stadt Kassel und eines staatlichen, bezog Otto Pfaff im Sommer 1917, ein Zwanzigjähriger, die von Paul Kersten geleitete „Kunstklasse“ der Buchbinderfachschule in Berlin, um sich technisch noch weiter vervollkommnen und die eigenen künstlerischen Ideen am Einband verwirklichen zu können.

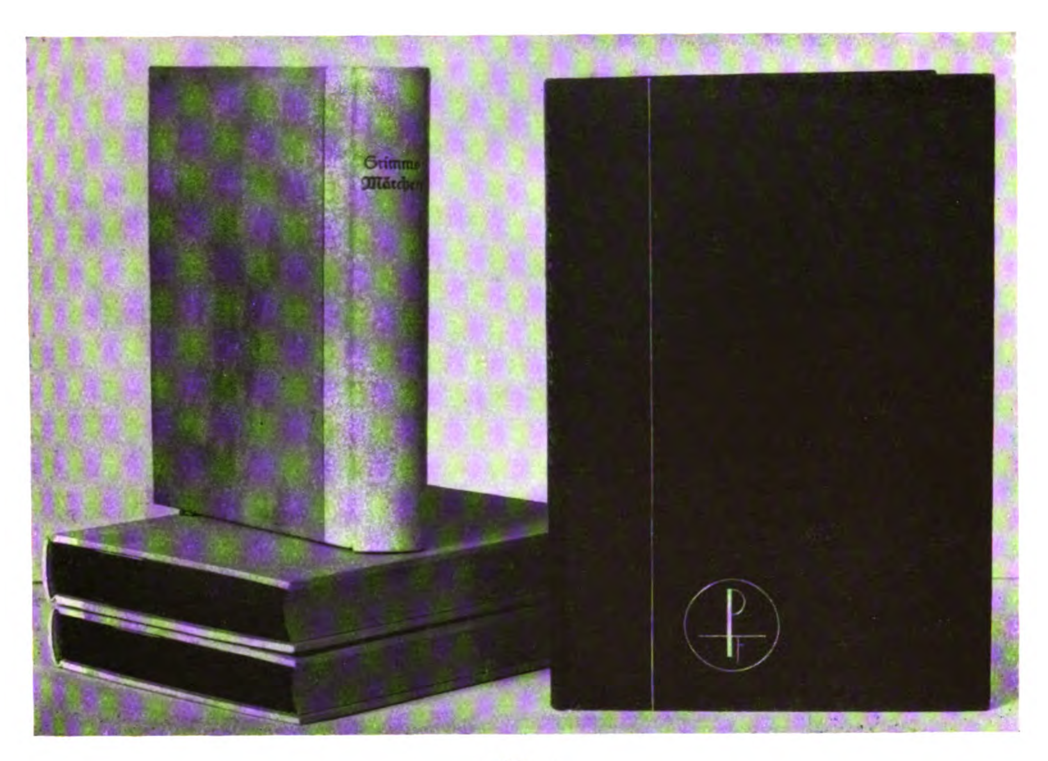


Abb. 1
Einbände zu Grimms Märchen und Pfaff, Buch und Bucheinband
Entwurf und Ausführung: Otto Pfaff, Halle
(Halbfranzbände mit weißem Schweinsleder und Pergamentbezug, Schnitt: blau und orange; orangefarbener Saffian mit Silberdruck)
1928

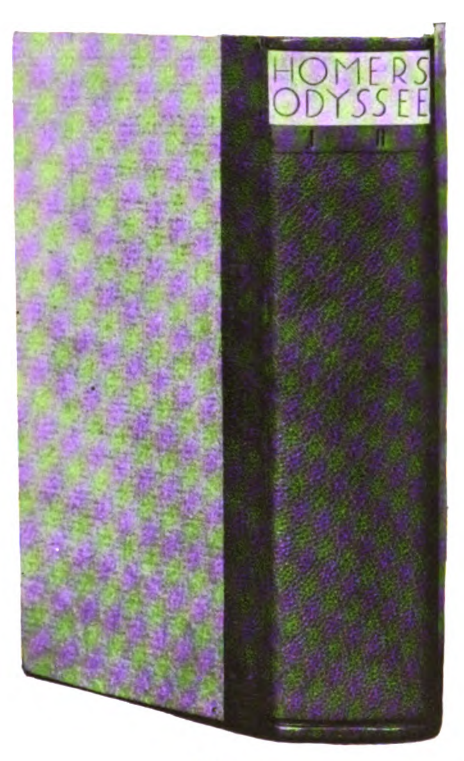


Abb. 2
Einband zu Homer, Odyssee I/II
Entwurf und Ausführung: Otto Pfaff, Halle
(Halbfranzband mit Rückenschildchen und Blinddruck)



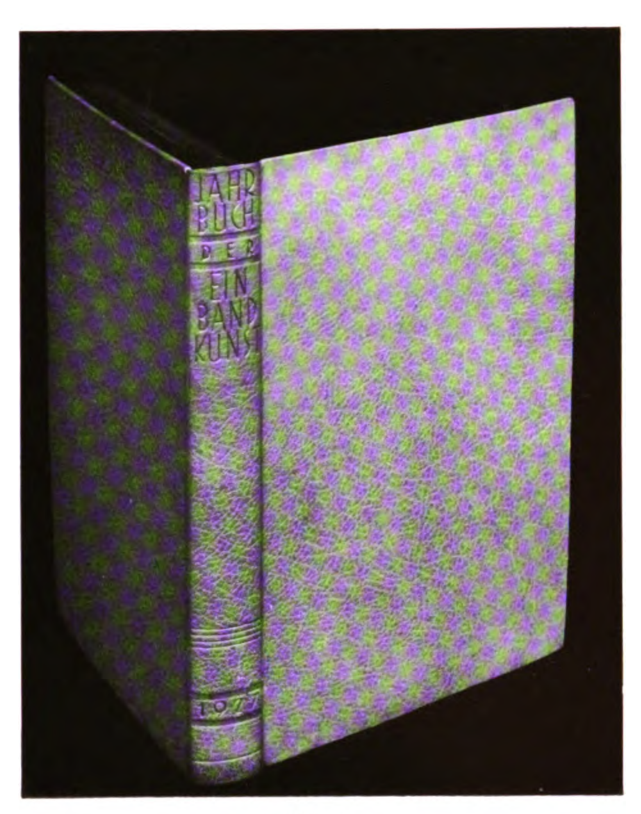


Abb. 1

Einband zum Jahrbuch der Einbandkunst 1927

Entwurf und Ausführung: Otto Pfaff, Halle

(Weißer Maroquin mit Silberdruck)

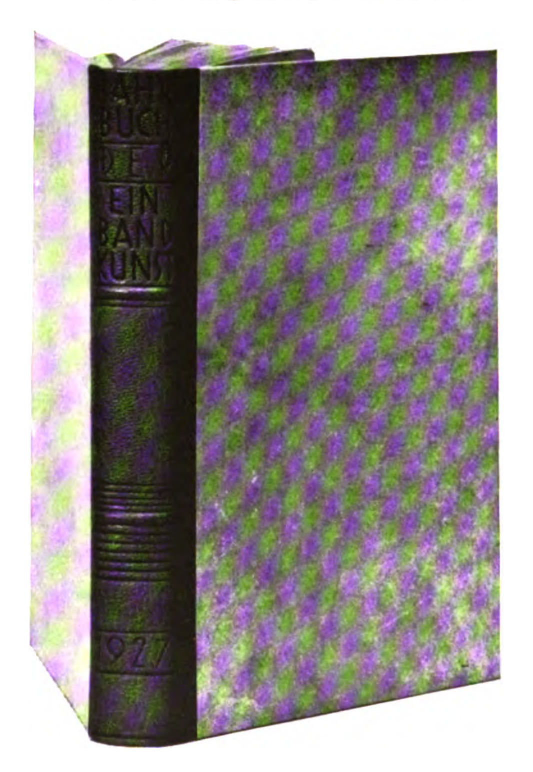


Abb. 2

Einband zum Jahrbuch der Einbandkunst 1927

Entwurf und Ausführung: Otto Pfaff, Halle

(Halbfranzband mit Pergamentbezug, brauner Schweinslederrücken, Schrift und Linien in Blinddruck)

Ein abendlicher Schriftkursus bei Prof. Sütterlin an der damaligen Staatlichen Unterrichtsanstalt in der Prinz-Albrecht-Straße und ein gründliches Studium der dort befindlichen Vorbildersammlung erweiterten sein Blickfeld. Einjähriger Militärdienst unterbrach diese Arbeit. Eine große Anzahl von Zeichnungen war das einzige Ergebnis dieser unfruchtbaren Ausspannung. Die erneut aufgenommene Arbeit an der Berliner Fachschule bot keine Befriedigung mehr: Otto Pfaff neigte nochmals aus alter Sehnsucht zur Graphik hinüber. Das Scheitern dieses Bemühens rettete uns den Einbandkünstler! Otto Pfaff ging nach Leipzig, in die Metropole der Buchproduktion, und volontierte vom Herbst 1919 ab in der Handbindeabteilung der Spamerschen Großbuchbinderei, entwarf Verlagseinbände und gewann enge Fühlung mit den praktischen Aufgaben der Buchbinderei. Doch bot sich hier nicht die erhoffte Gelegenheit zu persönlicher künstlerischer Entfaltung. Darum übernahm Otto Pfaff am Anfang des Jahres 1920 die technische und künstlerische Leitung der Handbindeabteilung in der Großbuchbinderei A. Köllner in Leipzig. Der Wunsch, mit dem buchkünstlerischen Leben dieser Stadt in angeregter Verbindung zu bleiben und diese noch fruchtbarer zu gestalten, ließ Otto Pfaff in der Abendklasse Prof. Walter Tiemanns an der Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe hospitieren. Sehr bald entwickelte sich aus dem gegebenen Arbeitsverhältnis zwischen dem feinsinnigen Lehrer und dem vorwärtsdrängenden jungen Künstler eine engere menschliche Beziehung, der es letzten Endes zu danken ist, daß Otto Pfaff eines Tages eine Berufung nach Halle erhielt, an die von Prof. Paul Thiersch soeben gegründete Staatlich-Städtische Kunstgewerbeschule. Am 1. Mai 1920 übernahm Otto Pfaff die Klasse für Buchbinderei und prägte ihr in diesen acht Jahren, die seitdem verstrichen sind, den Stempel seiner eigenwilligen, kämpferischen, zeitbewußten Persönlichkeit auf. Eine beachtliche Anzahl von Schülern und Schülerinnen, die aus dieser Klasse hervorgingen, haben sich bereits im Leben ausgezeichnet.

Die Entwicklung brachte es mit sich, daß sich Otto Pfaff auch typographischen Arbeiten widmete, wir nennen sein Plakat, Briefbogen, Prospekte, Reklamemarken usw. zur „REHABU" (Reichswanderausstellung handwerklich guter und wohlfeiler Bucheinbände), die zu einem wesentlichen Teile das Werk Otto Pfaffs genannt werden kann. Von den zahlreichen Ausstellungen, auf denen seine Arbeiten mit nachdrücklichem Erfolg hervorgetreten sind, seien nur die wichtigsten des Jahres 1926 erwähnt: Halle (Roter Turm), Salzburg, Zürich und Chemnitz.

Neben dem Künstler steht der Lehrer, der den Dienst am Menschen im Bewußtsein höchster sittlicher Verantwortung als Dienst an der Kunst erfüllt. Der weiß, daß die Zukunft seines Handwerkes, wie die Zukunft des Kunsthandwerkes überhaupt, von der inneren Reife der nachwachsenden Geschlechter abhängt. Diese Zukunft kann durch keine wirtschaftspolitischen Beschlüsse in Frage gestellt

werden, solange es Menschen gibt, die nach dem Erlebnis echter, persönlichster Geschöpflichkeit hungern, die nicht das Klischee des Lebens, sondern seine individuelle Substanz wollen.

Otto Pfaff hat es früh empfunden, daß die Front breit gestellt werden muß, wenn man solche Ideen fruchtbar machen will. Und sie müssen fruchtbar gemacht werden, wenn anders nicht die große Handwerksproduktion das von einer kleinen Führergruppe (zu ihr gehört auch Otto Dorfner in Weimar) mühevoll Erkämpfte durch geistige Indifferenz wieder zuschanden machen soll. Auch auf die Gefolgschaft der Masse kommt es an; denn sie bestimmt die Durchschnittsqualität des Tages. An sie glaubt die Masse der Konsumenten, die selbst ohne geschmackliche Orientierung ist. Pfaff wirkt in diese breiten Schichten der Handwerker mit flammender Feder; schürt die Skepsis gegen das gedankenlose Nachstanzen blutleerer „Traditionsformen" und zeigt das Gesicht der Zeit in unverhüllter Eindringlichkeit. Ein gesundes, objektives Betrachten und Kritisieren der Zeitströmungen wie der Vergangenheitserscheinungen zeichnet diese Aufsätze aus, die zu ihrem Teil erfüllen, was den höchsten Gehalt von Otto Pfaffs gesamten Schaffen darstellt: „nicht der Kunst allein zu dienen und nur um ihretwillen, sondern sein ganzes Können in den Dienst der neuen Bewegung zu stellen ... und es kann dann beherrscht sein von einem idealistischen Gesamtwillen!" Mit diesen Worten hat Otto Pfaff seinem Wollen klarste ethische Zweckbestimmung gewiesen. In solcher Erkenntnis seines Ausmaßes müssen wir ihm nun den Weg frei geben. Denn es harren seiner wichtige Aufgaben, die wir mit Reflexionen nicht lösen können.

LEDEREINBÄNDE VON IGNAZ WIEMELER

VON GEORG HAUPT, DARMSTADT

MIT 12 ABBILDUNGEN AUF 6 TAFELN

IM Jahr 1921 berief Hugo Eberhardt einen Schüler der Kunstgewerbeschule in Hamburg als Leiter der Fachklasse für Bucheinband und Lederarbeit nach Offenbach. Die Bedeutung der dortigen Portefeuillerei und die guten Beziehungen, die Eberhardt durch die Gründung des Ledermuseums zu der heimischen Fabrikation angebahnt hatte, gaben der entsprechenden Fachklasse eine besondere Bedeutung. Eberhardt suchte einen Mann, der imstande sei, entscheidende Anregungen zu geben, und er tat in der Wahl des jungen Hamburgers einen ausgezeichneten Griff. Der damals 25jährige *Ignaz Wiemeler* hatte nach einjähriger Meisterlehre die Hamburger Kunstgewerbeschule besucht, wo er mit längerer Unterbrechung durch den Kriegsdienst in der Klasse von Franz Weiße eine gediegene Ausbildung erhielt. 1918 bis 1919 besuchte er die Fachklasse für dekorative Kunst unter Anton Kling; 1919 bis 1921 die Fachklasse von Otto Czeschka. Ihm wird sein Empfinden für den Zusammenhang handwerklicher und künstlerischer Dinge die beste Ausbildung verdanken.

Der neue Arbeitsplatz bot Wiemeler ungewöhnlich gute Bedingungen. Offenbach hat keinen Großbetrieb im Buchgewerbe wie Leipzig. Aber es bietet dem Fachmann Gelegenheit, mit dem Besten dauernd in Fühlung zu sein. Von den Mitarbeitern der Schriftgießerei Gebrüder Klingspor wirken Rudolf Koch und Ernst Engel, der damalige Leiter der Klingsporschen Hausdruckerei, als Lehrer an der Kunstgewerbeschule. An Dr. Karl Klingspor fand er einen Auftraggeber, der es ihm ermöglichte, jeden künstlerischen Wunsch auszuführen. Und in der Leitung des Unterrichts ließ Professor Eberhardt dem Lehrer freie Hand, auch wo dessen Absichten den ursprünglichen Plänen der Schule nicht entsprachen. Ein unmittelbarer Einfluß der Portefeuilleklasse auf die Offenbacher Industrie hat sich nicht ergeben. Dafür war der innere Gegensatz der Absichten zu deutlich fühlbar. Aber wenn die Portefeuillerei nicht viel von Wiemeler gehabt hat, so wird man umgekehrt ihren Einfluß auf den Künstler nicht unterschätzen. Die dauernde Berührung mit der Industrie und der Widerstand gegen ihre Forderungen sind der Festigung seiner eigenen Art gewiß von Nutzen gewesen. Als Wiemeler vier Jahre später einem Ruf an die Staatliche Akademie in Leipzig Folge leistete, hatte er durch den Aufenthalt in Offenbach für sich viel gewonnen und für das Gewerbe eine Anzahl von Buchbindern mit gediegenstem Können herangebildet.

Die Bedeutung von Wiemelers Bucheinbänden beruht zunächst auf der un-

vergleichlichen Vollendung der handwerklichen Arbeit. Sie ist wirklich bis in die letzten Einzelheiten vollkommen. Als 1922 zum erstenmal Arbeiten von ihm in einer Ausstellung des Hessischen Gewerbemuseums bei der Tagung der Deutschen Bibliophilen Gesellschaft in Darmstadt gezeigt wurden, waren Sachverständige voll Erstaunen über die Sauberkeit seiner Kapitäle und über die Sicherheit seiner Linien. Auch die Feinfühligkeit der Zeichnung, die seinen Arbeiten einen so unendlichen Reiz gibt, beruht letzten Endes auf dieser vollkommenen Durchdringung der handwerklichen Arbeit. Alle von ihm gezogenen Linien und seine Vergoldung erscheinen nur als ein letztes Ausklingen dessen, was die eigentliche Bindearbeit zu geben hat. Die Zurückhaltung im Muster allein tut es nicht. In seinen Arbeiten lebt eine Harmonie zwischen Material und Vergoldung, die in jedem einzelnen Fall aus einem ganz persönlichen Verstehen dessen hervorgeht, was gebraucht wird. Die Abbildungen geben von dem Träumerischen und Andeutenden dieser Arbeiten keinen Begriff. Auch ihre Beschreibung kann nur auf äußerliche Dinge eingehen. Durch das Entgegenkommen von Dr. Klingspor konnte ja eine reiche Auswahl solcher Bucheinbände im vorigen Jahr auf der Ausstellung in Leipzig und jetzt auf der „Pressa" in Köln gezeigt werden. Sie sind dadurch vielen Freunden der Buchkunst bekanntgeworden, so weit das bei einer Vitrinen-Ausstellung möglich ist. Ihren wahren Wert kennt nur, wer sie in der Hand gehabt hat.

Unsere Besprechung geht von einigen Lederbänden aus, die abgesehen von der Schrift nur gradliniges Ornament zeigen. Sie lehren am besten, welche Mannigfaltigkeit dem Buchbinder auch bei Verwendung einfacher Mittel möglich ist. Ein Einband „Deutsche Epigramme" in blauem Maroquin (Abb. 7) ist mit wagerechten vergoldeten Linien überzogen, die über den Rücken fortlaufend beide Deckel verbinden. Die Linien sind bald enger, bald weiter gruppiert und füllen die ganze Fläche, wobei drei schmale Zonen ausgespart sind. In der mittleren steht der Titel. Er ist in der „Kabel" der Gebr. Klingspor gesetzt, die sich wegen der Klarheit und Bestimmtheit ihrer Groteskformen zur Beschriftung besonders eignet. In den beiden anderen Zonen stehen je zwei kleine Sterne, entsprechend der Länge der Schriftzeile im Titel. In der Gruppierung der Linien wiederholen sich bestimmte Rhythmen. Bis zu acht Linien sind in engsten Parallelen zusammengefaßt und steigern sich zu hellsten Tönen. Dann verliert sich das gesammelte Licht wieder in weiteren Intervallen. Die ganze Dekoration ist selbst ein Epigramm — anklingend an den Titel —, funkelnd und geschliffen bei höchster Beschränkung der Form.

Ein anderer Einband in braunem Maroquin (Abb. 6) verwendet ebenso die umlaufenden wagerechten Linien. Aber sie sind in gleichmäßigen Abständen gezogen, entsprechend der Schrifthöhe des Rückentitels. Auf beiden Deckeln ist durch eine stärkere Linie ein Rand gezogen, und auf dem Vorderdeckel ist in der Höhe des Rückentitels ein Feld ausgespart mit der vierzeilig in großen Lettern

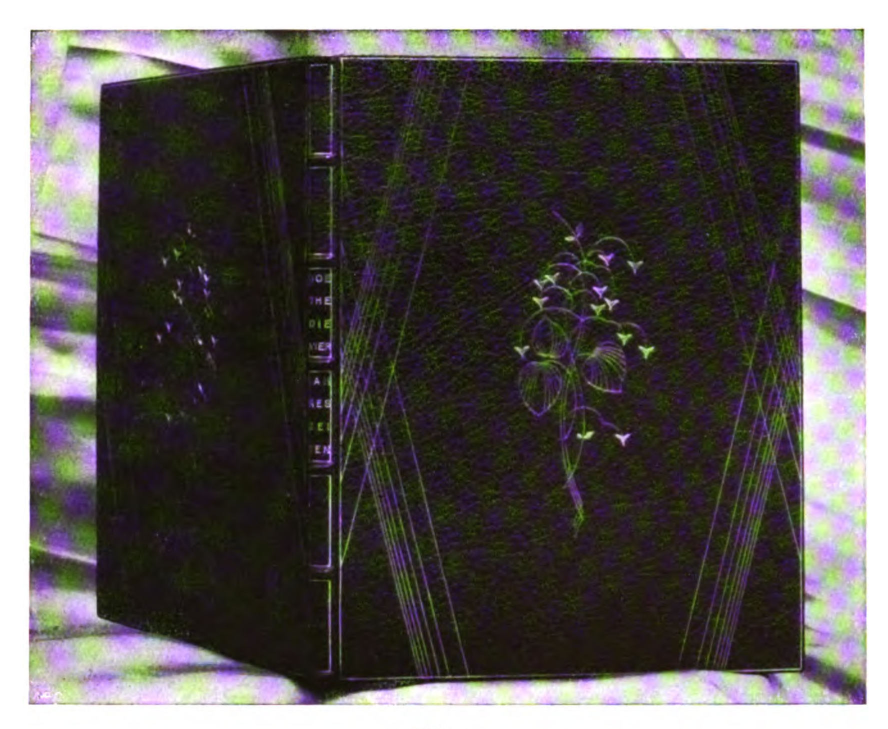


Abb. 1

Einband zu Goethe, Die vier Jahreszeiten

Entwurf und Ausführung: Prof. Ignaz Wiemeler, Leipzig

(Weinroter Maroquin mit Handvergoldung)

1922

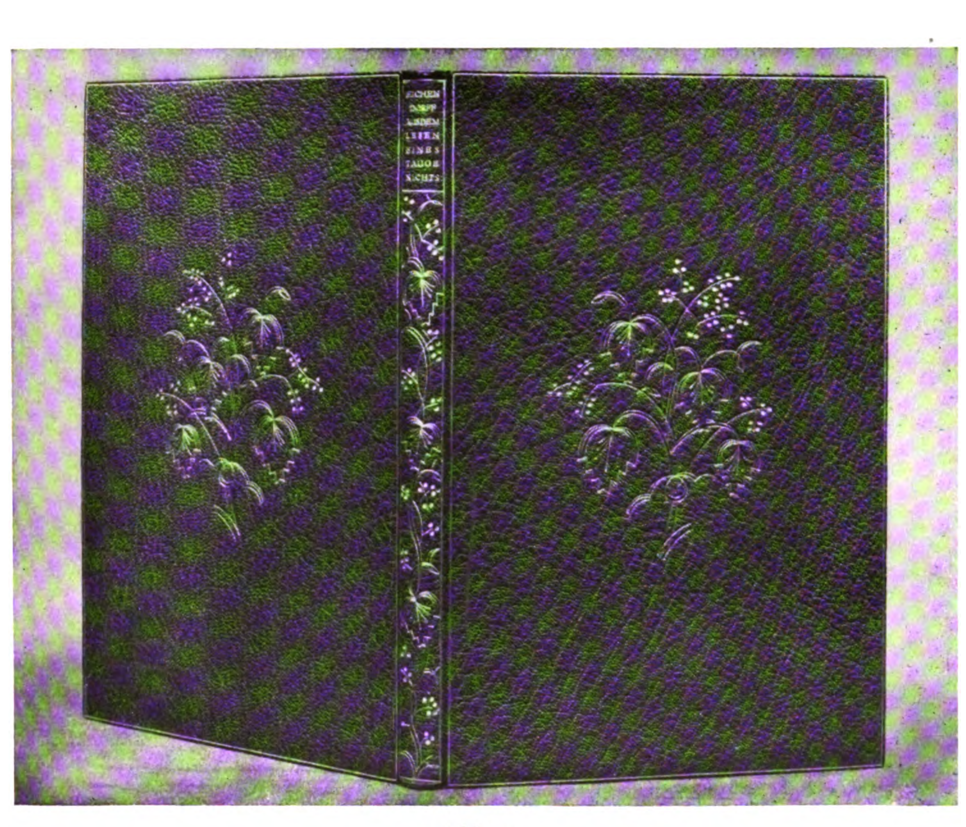


Abb. 2

Einband zu Eichendorff, Aus dem Leben eines Taugenichts

Entwurf und Ausführung: Prof. Ignaz Wiemeler, Leipzig

(Grüner Maroquin mit Handvergoldung)

1923



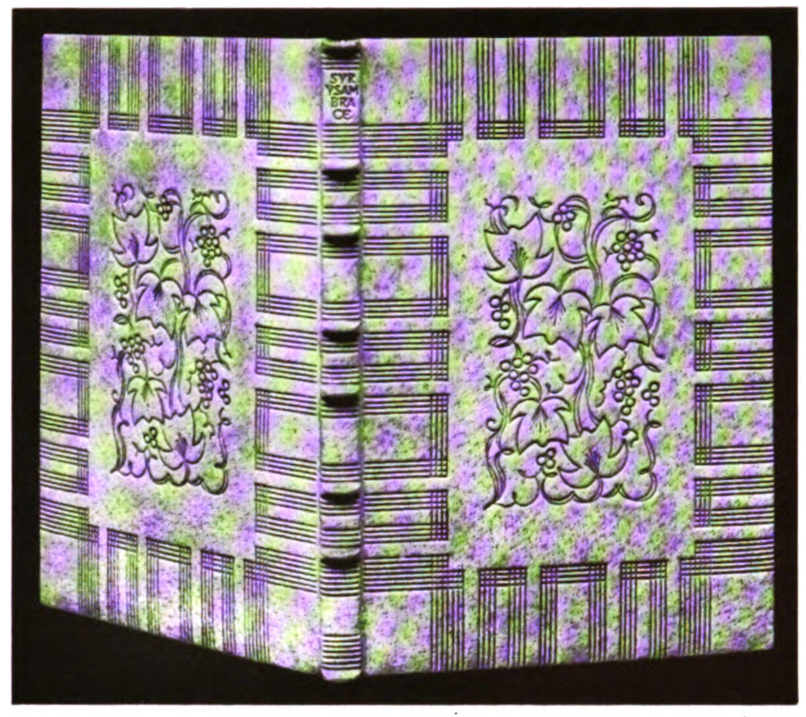


Abb. 3
Einband zu Syrysambrace
Entwurf und Ausführung: Prof. Ignaz Wiemeler, Leipzig
(Weißes Schweinsleder mit Blinddruck)
1924

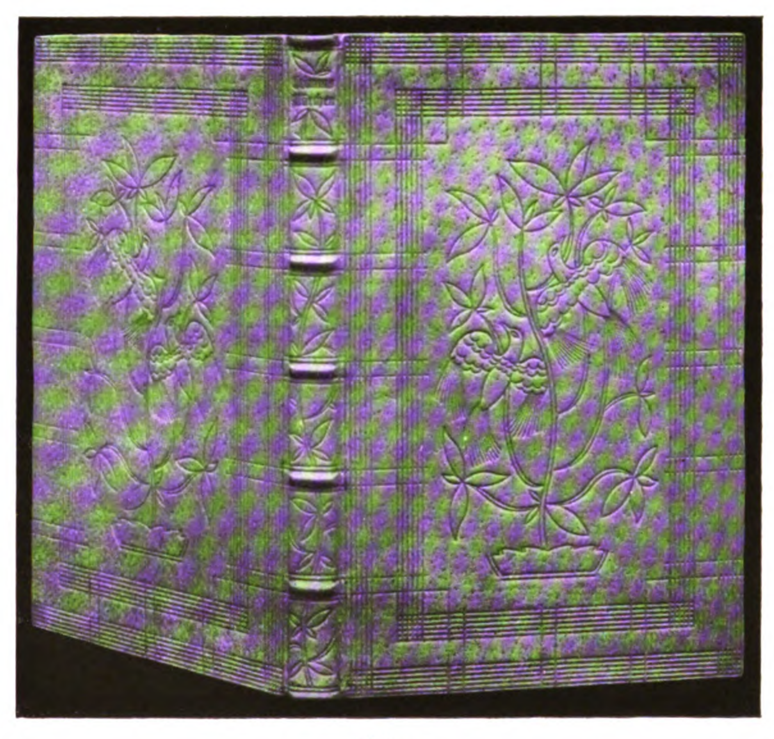


Abb. 4
Einband zu Grimms Märchen
Entwurf und Ausführung: Prof. Ignaz Wiemeler, Leipzig
(Weißes Schweinsleder mit Blinddruck)
1924



gedruckten Schrift: „Helmuth von Moltke. Briefe aus der Türkei". Der ganze Einband erzählt von Nüchternheit und Ordnung, und ist doch voller Reiz in dem Zusammenklang von Lineatur und Schrift. Auf dem Rücken ist unten die vorletzte Linie fortgelassen, mit einem Gefühl für das Gleichgewicht gegenüber dem Kopfende mit dem Titel.

Rilkes Duineser Elegien sind in schwarzen Maroquin gebunden (Abb. 8). Der Titel läuft vergoldet in einer Langzeile über den Rücken. Die beiden Deckel zeigen in Blindpressung ein gradliniges Ornament, das in eigentümlichen Überschneidungen die Fläche füllt: parallele Züge von zwei bis neun kürzeren Linien, senkrecht und wagerecht laufend und sich gegenseitig bindend. Man möchte an die Versmaße der Elegien denken. Lange und kurze Zeilen verbinden sich zu eigentümlich schwermütiger Wirkung.

Und noch ein viertes Beispiel „Schopenhauers Aphorismen zur Lebensweisheit" (Abb. 10). Der Einband ist in braunem Maroquin ausgeführt, ein Wunderwerk an technischem Können und an Feinheit des Empfindens. Der Rückentitel sitzt in der Mitte der Buchhöhe und seine sieben Zeilen geben wieder den Abstand für die Liniierung des Rückens, die Kopf- und Schwanzende freiläßt und entsprechend auf die Deckel übergreift. Aber in diesem Fall gehen die Linien nicht über die ganze Breite des Buches. Sie sind nur in der Mitte und an beiden Seiten ausgezogen und lassen zwei senkrechte Streifen frei. Die wagerechte Schraffierung wird von einer senkrechten gekreuzt, die an den Rändern aus je zehn, in der Mitte aus zwanzig Linien besteht. Von der dunklen Fläche auf den freien Teilen des Deckels steigert sich die Wirkung allmählich zum höchsten Licht. In der Mitte bzw. an den Außenrändern liegen die feinen senkrechten Linien so dicht, daß der Eindruck der Schatten fast verschwindet. Bei einem anderen Exemplar desselben Werkes in grünem Maroquin (hier nicht abgebildet) bilden blindgedruckte kräftige Linien ein abstraktes Feldermuster.

Die Beziehungen des Einbandes zu Titel und Inhalt, in allen diesen Beispielen rein stimmungsmäßig, tritt etwas deutlicher beim „Rollwagenbüchlein" entgegen (Abb. 5). Nicht nur das Rad, das als Ornament verwendet ist, sondern auch die Lineatur mit ihrem eigenen Wechsel blindgedruckter und vergoldeter Linien weckt ungezwungen die Vorstellung rollender Bewegung und gebahnter Geleise. Nur sind auch hier die Anklänge zu fein und taktvoll, als daß man ihnen eigentlich mit Worten Ausdruck geben dürfte.

Alle diese, im Ornament ganz schlichten Einbände können tatsächlich als hohe Schule für jeden Buchbinder gelten. Hier ist ein ganz individueller Ausdruck erreicht; mit den einfachsten Mitteln, aber unter Einsatz eines fabelhaften Könnens und eines ungewöhnlich feinen Empfindens für die leise Wirkung. Leichter als diese strengen Arbeiten werden andere Einbände mit reicherem Muster zugänglich sein. Auch an ihnen fehlt es nicht. Aber der letzte Zauber ihrer Linien-

führung erschließt sich doch wohl nur dem, der jene strengeren Werke zu würdigen weiß.

Als köstliche Leistungen dieser reicheren Art seien zwei Einbände mit Blindpressung in Schweinsleder genannt (Tafel 82). Bei beiden ist das Derbe des Materials kräftig betont durch starke Hervorhebung der Bünde und durch die konstruktive Linienführung in dem Rahmenmuster der Deckel. Aber in dieses einfache Schema schmiegt sich auf Rücken und Deckel eine Filetenzeichnung mit wundervollem Wohllaut: zwei Vögel in einer Staude flatternd und als Rückenornament eine Ranke in Abb. 4, zwei Ranken mit Trauben in Abb. 3. Die Zeichnung ist mit höchster Grazie aus den Bogenmotiven entwickelt. Alles Kleinliche und Gezwungene, das aus dieser Technik bei Herstellung freier Muster so leicht entsteht, ist spielend überwunden. Die strahlenförmigen Motive in der Darstellung der Schwanzfedern bei den Vögeln und der Adern bei den Blättern wirken ausgleichend und vermittelnd. Das ganze Ornament ist von einer wohltuenden Klarheit und Ruhe, und der Zusammenklang zwischen dem leichten Braun der vertieften Linien und dem helleren Grund kommt glücklich zur Geltung.

Die höchste Zartheit zeigen zwei Einbände mit Handvergoldung auf Maroquin. Der eine (Abb. 1), aus weinrotem Leder, trägt auf dem Rücken, zwischen den mittleren Bünden, den Titel „Goethe, Die vier Jahreszeiten". Alle sechs Rückenfelder sind mit Goldlinien gerahmt. Auf dem Deckel umschließen schräggekreuzte Strichlagen ein prismatisches Feld, das von einem mit Bogensatz ausgeführten Zweig gefüllt wird. Wiemelers Kunst, seine Goldlinien nur als Hauch auf dem Leder zur Geltung zu bringen, feiert hier einen Triumph. Die Zartheit, wie er mit dem Material umgeht, ist unübertrefflich. Es ist, als ob er nicht ornamentieren, sondern nur das Leder liebkosen wollte. Die feinen Bogen und Striche scheinen aus der Narbe des Leders selbst entstanden und dessen eigenes Leben zu atmen. Der andere Band, Eichendorffs „Taugenichts" (Abb. 2) verzichtet bis auf eine Randlinie auf alles lineare Ornament. Der ungegliederte Rücken ist unter dem Titel mit einer Ranke geschmückt. In der Mitte jedes Deckels steht eine breite Staude mit Dolden. Alle Linien sind von größter Zartheit, zum Teil nicht gleichmäßig, sondern schwellend verlaufend. Der Wechsel von Bogen und im Zickzack geführten Linien, von Überschneidungen und spitzen Winkeln, von bewegten Linien und den schimmernden Ruhepunkten der Dolden ist aufs feinste empfunden.

In der Verwendung des Leders sucht Wiemeler alles Schwächliche zu vermeiden. Mit Vorliebe bringt er die kräftige Narbe zur Geltung und auch bei freien Ornamenten lockt ihn durchaus nicht immer das Zarte. Abb. 12 zeigt einen Einband in naturfarbigem Maroquin zu Wielands Komischen Erzählungen. Die Ränder des Deckels sind mit kurzen wagerechten Linien, abwechselnd blind und vergoldet abgesetzt. Dazwischen läuft quer über die Fläche eine breite Ranke mit wenigen Blättern. Sie ist in Doppellinien gegeben, von denen die eine blind ge-

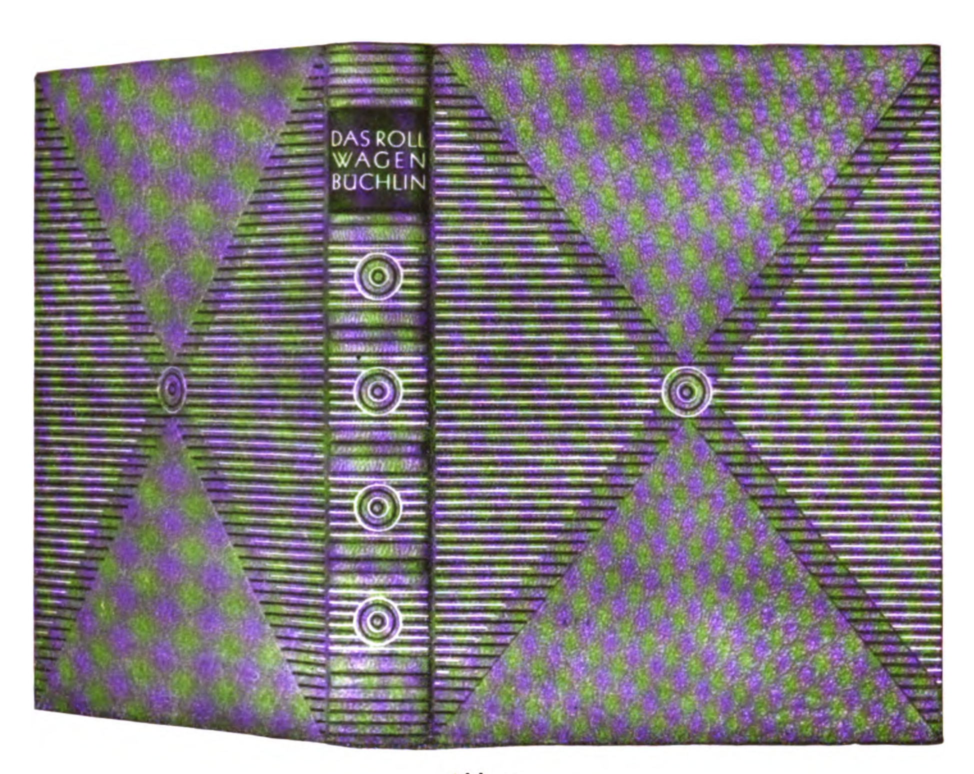


Abb. 5

Einband zum Rollwagenbüchlein

Entwurf und Ausführung: Prof. Ignaz Wiemeler, Leipzig

(Naturfarbiger Maroquin, Lederauflagen, Handvergoldung und Blinddruck)

1927

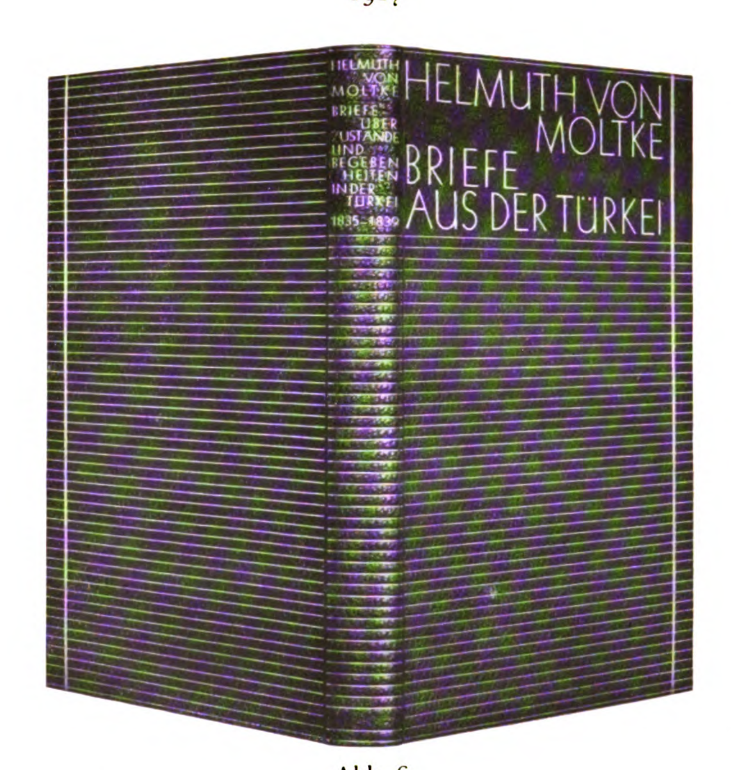


Abb. 6

Einband zu H. v. Moltke, Briefe aus der Türkei

Entwurf und Ausführung: Prof. Ignaz Wiemeler, Leipzig

(Brauner Maroquin mit Handvergoldung)

1927

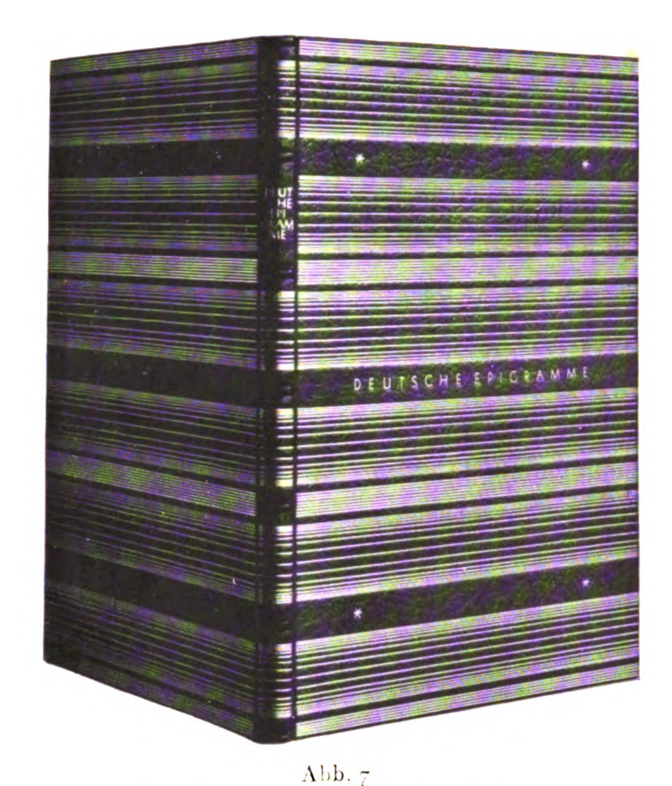


Abb. 7

Einband zu Deutsche Epigramme

Entwurf und Ausführung: Prof. Ignaz Wiemeler, Leipzig

(Blauer Maroquin mit Handvergoldung)

1927

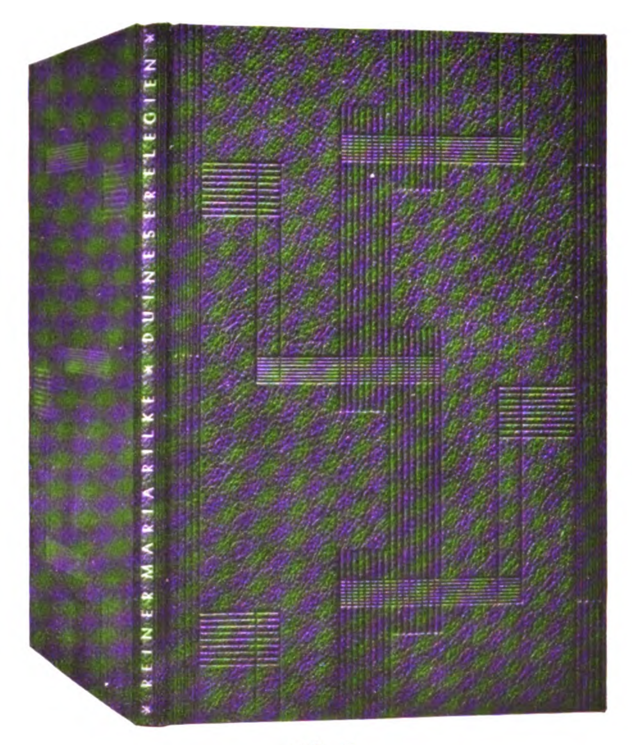


Abb. 8

Einband zu R. M. Rilke, Duineser Elegien

Entwurf und Ausführung: Prof. Ignaz Wiemeler, Leipzig

(Schwarzer Maroquin mit Handvergoldung und Blinddruck)





druckt, die andere farbig ausgelegt ist. Farbiger Wirkung geht Wiemeler auch sonst nicht aus dem Wege. Ein Einband zum Quickborn in naturfarbigem Kalbleder zeigt einen Blumenstrauß, der ganz leise lasierend blau, rot und braun koloriert ist. Aber wo Wiemeler solchen Wirkungen nachgeht, geschieht es mit der denkbar größten Vorsicht. Seine Vergoldung und seine Farbenbehandlung sind dann von der höchsten Vollendung. Man spürt, daß der Meister solche Leistungen nur als Ausnahme gelten läßt. Im allgemeinen ist seine Kunst kräftiger begründet.

Die Behandlung des Lederbandes steht heute vor einer schweren Aufgabe. Die Verteuerung von Material und Arbeit macht ihn zu einer Kostbarkeit, die nur für wenige Bevorzugte zugänglich ist. Ein solcher Aufwand hat künstlerisch nur einen Sinn, wenn auch die Leistung höchsten Ansprüchen genügt. Es gibt dafür zwei Wege. Man kann unter Verzicht auf jeden Schmuck nur die Gediegenheit von Material und Arbeit zur Geltung bringen. Für diese bescheidenere Art hat Wiemeler tüchtige Kräfte herangebildet. Aus seiner Schule sind Einbände hervorgegangen, deren kräftige Wirkung allem Ästhetischen aus dem Wege geht; Bände für den täglichen Gebrauch, deren urwüchsige Gesundheit und handwerkliche Vollendung doch jedem Anspruch Genüge tut. Statt des feingegerbten und gefärbten Leders wird dann ein derberes Kalb- oder Schweinsleder verwendet. Die Behandlung der Bünde und des Kapitals entspricht der Arbeit an den besten Luxusbänden. Der Rückentitel ist in Blindpressung gegeben, alle Vergoldung wird vermieden. Das sind Einbände, die durchaus nicht an das Mittelalter zu erinnern brauchen, sondern die den besten Absichten heutiger Kunst entsprechen. Man möchte wünschen, daß sie recht eigentlich zur Grundlage des modernen Lederbandes würden. Das andere Verfahren geht von unserer Gewohnheit aus, die in dem Lederband ein bijou sieht. Aber ihr Hilfsmittel, der Zusammenklang des farbig behandelten Leders mit der Vergoldung, ist heute sehr schwer zu verwenden. Die Renaissance und das XVIII. Jahrhundert hatten in ihrer reichen Ornamentik eine Quelle, die auch für den Buchbinder ergiebig floß. Es war verhältnismäßig leicht, für Filetenarbeit und Stempelvergoldung passende Muster zu finden. Heute ist die gleiche Arbeit für den Buchbinder ein Spießrutenlauf. Bei der Sparsamkeit der Motive stellt sich jede Linie unbarmherzig bloß. Nur schwer rechtfertigt sie ihr Dasein. Die Anforderungen an den künstlerischen Gehalt der Zeichnung sind unvergleichlich gewachsen. Wer heute einen Ledereinband vergolden will, macht Kammermusik, und dafür ist nicht jeder berufen.

Den Gefahren, die hier vorliegen, ist auch Wiemeler wohl nicht immer entgangen. Ich gestehe, daß mir ein Einband mit so streng linearem Muster wie Abb. 9 glücklicher scheint, als der zu Arno Holz' Phantasus, den unsere farbige Abb. 11 wiedergibt. Das Rankenmotiv, das hier zur Gliederung der Fläche verwendet ist, klingt nicht recht mit den schweren Randleisten zusammen und auch in seiner ornamentalen Gestaltung ist der Eindruck der Zwecklosigkeit kaum über-

wunden. Zu einer wirklichen Freiheit der Phantasie kommt es nicht. Dann würde aber eine rein lineare Lösung wohltuender sein.

Die Arbeiten Wiemelers können ungewöhnlich reiche Anregungen geben. Aber vor allem werden sie doch eine Warnung sein. Sie öffnen uns die Augen, was gute Handvergoldung heute eigentlich bedeutet. Wir müssen uns eingestehen, daß sie unter heutigen Verhältnissen kaum in den Bereich handwerklicher Arbeit gehört. Sie setzt ein ausgesprochen künstlerisches Empfinden voraus. Weder saubere Arbeit noch die Nachahmung guter Muster können hier einen Ersatz bieten. Handvergoldung bedeutet an sich noch keine Bereicherung des Ledereinbands. Im Gegenteil, in zahllosen Fällen beeinträchtigt sie nur die reine Wirkung, die der gute Einband ohne Ornament ausübt. Was solchen Einsatz rechtfertigen kann, ist allein die Gabe, durch das Spiel der Linien jene Musik zu wecken, in der unsere Vorstellungen von der Poesie der dichterischen Schöpfung und handwerklicher Kunst zusammenklingen. Ernst und Grazie — beide Gebiete stehen dem Bucheinband offen. Aber nur wenigen Auserwählten gelingt es, sich hier zu bewähren.

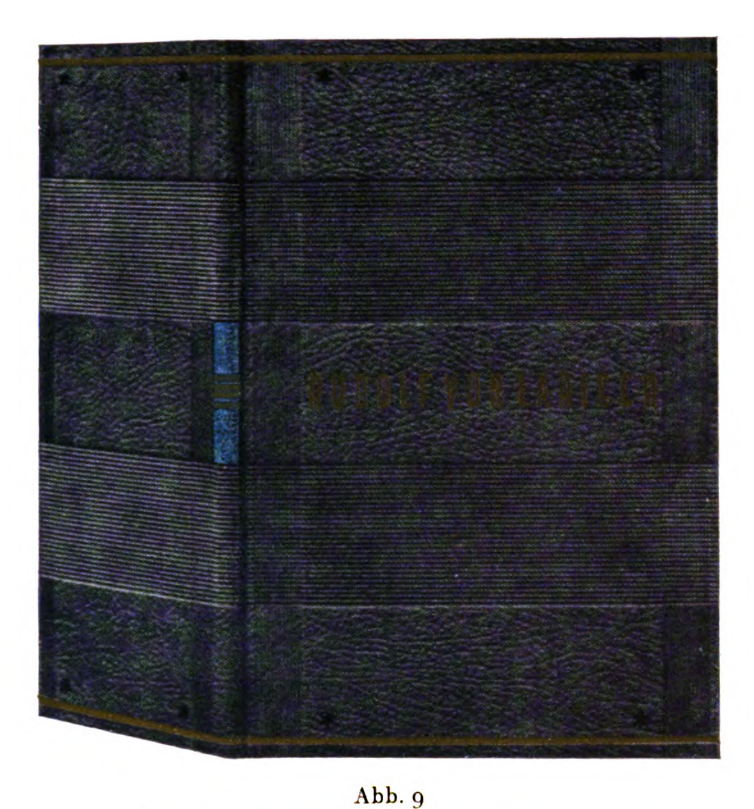


Abb. 9
Einband zu F. H. Ehmcke, Rudolf von Larisch
Entwurf und Ausführung: Prof. Ignaz Wiemeler, Leipzig
(Blauschwarzer Maroquin mit Blinddruck, blaues Rückenschildchen, Titel in Handvergoldung)
1928

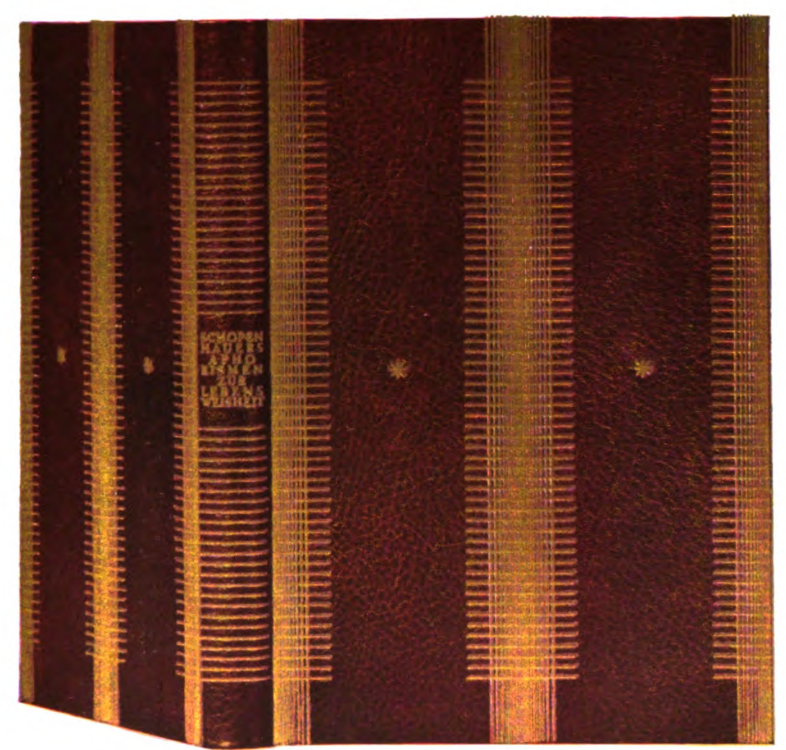


Abb. 10
Einband zu Schopenhauer, Aphorismen zur Lebensweisheit
Entwurf und Ausführung: Prof. Ignaz Wiemeler, Leipzig
(Brauner Maroquin mit Handvergoldung)
1927





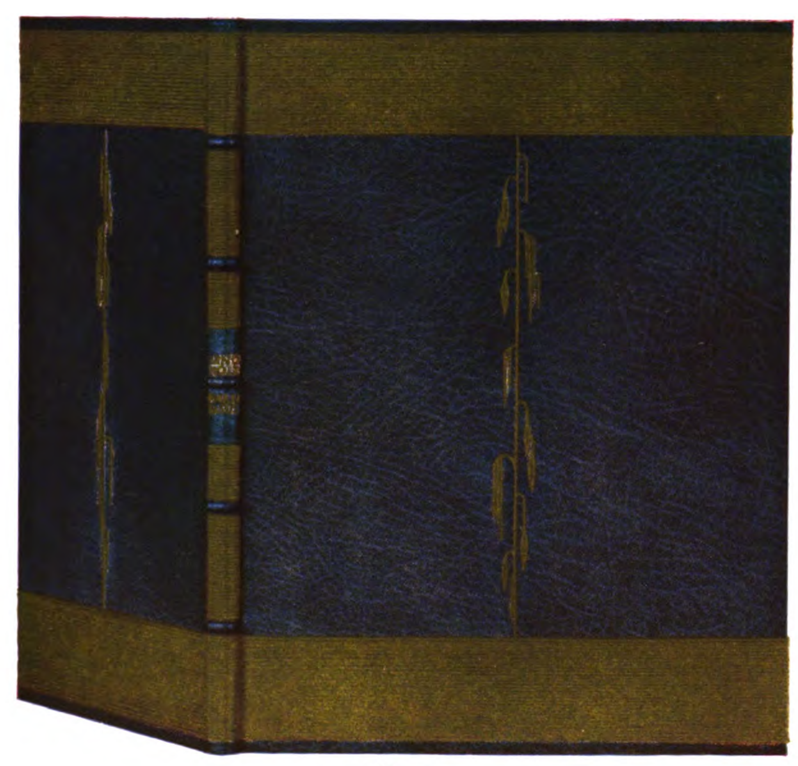


Abb. 11

Einband zu Arno Holz, Phantasus

Entwurf und Ausführung: Prof. Ignaz Wiemeler, Leipzig

(Ecraséleder mit Handvergoldung)

1928

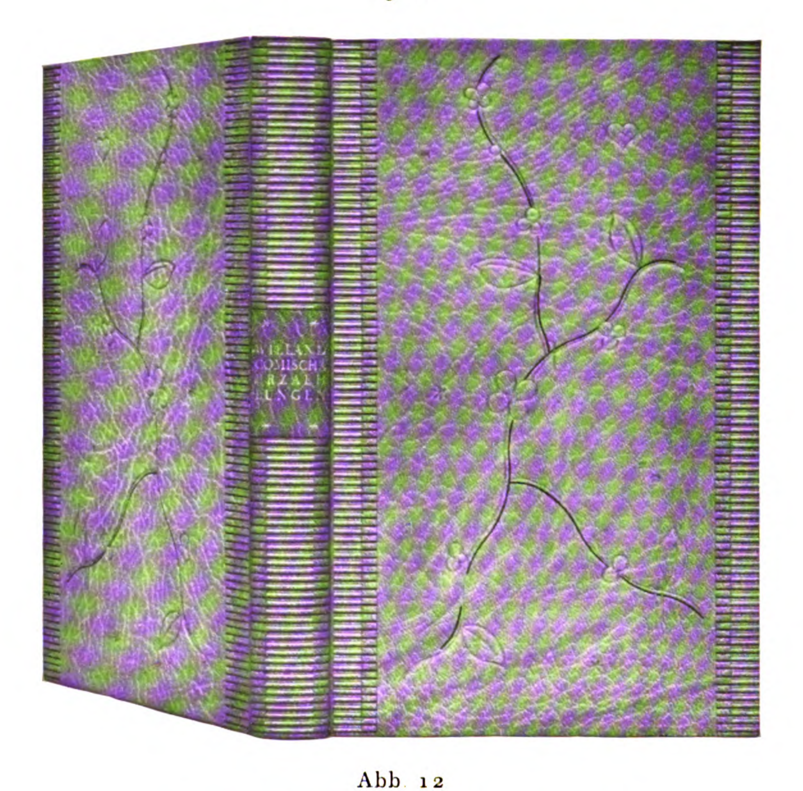


Abb. 12

Einband zu Wieland, Comische Erzählungen

Entwurf und Ausführung: Prof Ignaz Wiemeler, Leipzig

(Naturfarbener Maroquin mit Lederauflage, Handvergoldung und Blinddruck)

1928



BUCHEINBANDLITERATUR 1927/1928

VON HERMANN HERBST, WOLFENBÜTTEL

NACH Art der Ausführungen im ersten Jahrgang des Jahrbuchs der Einbandkunst soll an dieser Stelle wiederum eine kurze Übersicht über die in der Berichtszeit erschienene Literatur zur Bucheinbandforschung und Bucheinbandherstellung gegeben werden. Mehrere äußerst wertvolle Publikationen fallen in diesen Zeitraum. An erster Stelle steht natürlich das *Jahrbuch der Einbandkunst* selbst, dessen nähere Besprechung hier nicht notwendig ist. Doch soll nicht unterlassen werden zu betonen, daß es allseitig auf das wärmste begrüßt worden ist. Aus der Zahl der mehr oder weniger umfangreichen und eingehenden Besprechungen[1]) dieses neuen Organs der Einbandforschung ist besonders die von *O. Glauning*[2]) zu nennen, die zu einigen Aufsätzen des Jahrbuches wertvolle Ergänzungen und Vervollständigungen bringt mit zahlreichen Abbildungen. Im Anschluß an die Arbeit von A. Birkenmajer über Einbände des XII. Jahrhunderts mit Einzelstempeln, macht Glauning mit einem neuen hierher gehörenden Einband aus Altzella, jetzt in der Universitätsbibliothek Leipzig befindlich, bekannt. Zu der Arbeit von H. Herbst über den braunschweigischen Hofbuchbinder Lukas Weischner vermag Glauning ebenfalls einen neuen Einband dieses Meisters, jetzt in der Münchener Staatsbibliothek befindlich, nachzuweisen. Weitere Ergänzungen bietet der Verfasser zu dem Aufsatz von H. Zimmermann über Plattenstempel mit dem Bildnis Luthers. Die von der Verfasserin in ihrer Arbeit herausgestellten Grundzüge der Entwicklung des Lutherbildnisses auf Plattenstempeln, die Beziehungen zur Werkstatt Kranachs werden durch Glaunings zahlreiche neue Beispiele in ihrer Richtigkeit bestätigt und bestärkt. Neben Lutherdarstellungen gibt Glauning in seiner umfangreichen Liste auch zahlreiche Melanchthonbildnisse bekannt, und ebenso Darstellungen beider Reformatoren auf Rollen.

Auch der Aufsatz von Theele über die Spes-Platte der Meister I. B. und I. P. bietet Glauning Gelegenheit zu zahlreichen Nachträgen. Zehn neue Einbände, auf denen sich Abdrucke dieser Plattenstempel finden, macht er bekannt. Nach meinen eigenen Aufzeichnungen hat auch die Leipziger Universitätsbibliothek selbst einen solchen Einband (Spes-Platte I. B.), ebenso das Museum für Buch und Schrift in Leipzig. Eine Abbildung bringt auch E. Fischer, Bokbandets Historia (1922), Nr. 16. Nimmt man noch die weiteren Erwähnungen in dem noch zu behandelnden Werk von E. Ph. Goldschmidt hinzu, so erkennt man die häufige Benutzung dieser Plattenstempel, ihre jetzige weite Verbreitung und zugleich die Schwierigkeiten,

---

[1]) U. a. Theodor Gottlieb in den Göttingischen gelehrten Anzeigen Jg. 190 (1928) S. 217–231.

[2]) Otto Glauning, Neueste Ergebnisse der Bucheinbandforschung. In: Archiv für Buchgewerbe und Gebrauchsgraphik. Jg. 65 (1928) S. 99–124.

die einem ersten Bearbeiter eines derartigen Gegenstandes erwachsen. Nur die Zusammenarbeit zahlreicher Forscher kann für die Geschichte des Bucheinbandes zu wirklich ersprießlichen Ergebnissen führen. Daß hierzu vor allem das Jahrbuch der Einbandforschung mit berufen ist, zeigt die ausführliche Besprechung von O. Glauning.

Das Berichtsjahr hat uns des weiteren, wie schon angedeutet, zwei umfangreiche, in ihren wissenschaftlichen Ergebnissen äußerst wertvolle Werke zur Geschichte des Bucheinbandes beschert, deren Anzeige hier folgen möge. Beide Bücher sind in England entstanden, dem Land, das der Einbanderforschung schon manchen tüchtigen Gelehrten geschenkt hat. Sie räumen mit alten Meinungen gründlichst auf, die zum großen Teil in ihrer Heimat einst erst entstanden sind. Für das XV., XVI. und XVII. Jahrhundert erhält jetzt die Bucheinbandgeschichte ein zum Teil gänzlich verändertes Gesicht, wie im folgenden sich zeigen wird. Inhaltlich voranzustellen ist das jüngere Werk von *E. Ph. Goldschmidt*[1]). Es besteht aus zwei Bänden, einem Text- und einem Tafelband, und gibt, wie bereits der Titel erkennen läßt, eine Geschichte des Bucheinbandes vom XV. bis zum XVI. Jahrhundert an Hand der vom Verfasser zusammengebrachten Sammlung, über die in der Einleitung zunächst berichtet wird. Als Sammler hat Goldschmidt es sich angelegen sein lassen, Einbände zu erwerben, die der Zeit und dem Ort des Entstehens nach möglichst genau zu bestimmen waren: „the stress has therefore been laid not so much on aesthetic beauty as on the «valeur documentaire»“ (S. 1). Aus diesem Grunde fehlen die Goldschmiedearbeiten des Mittelalters, wie auch die jüngeren gestickten oder bemalten Einbände; mit anderen Worten, die Sammlung will einen Überblick geben über den üblichen Gebrauchseinband, sie will in Typen den Durchschnitt zeigen, nicht einige Spitzenleistungen.

Wir bekommen in dem Textband einen zweiten größeren Abschnitt mit genauen, ausführlichen Beschreibungen der einzelnen Stücke der Sammlung, die zum Teil in dem Tafelband noch in Abbildungen vorgeführt werden. Im einzelnen auf diese Beschreibungen hier eingehen zu wollen, liegt nicht in dem Rahmen dieser Übersicht. Es genüge die Versicherung, daß sie eine erstaunliche Belesenheit des Verfassers verraten, dem kaum eine der zahllosen, oft wenig umfangreichen und außerordentlich zerstreut sich vorfindenden Arbeiten entgangen ist, die zum Gegenstande gehören. In gewissenhaftester Weise ist die Geschichte jedes Bandes festzustellen versucht, entweder nach seiner Zugehörigkeit zu einer Werkstatt oder zu der Bibliothek irgendeines bekannten Sammlers oder eines anderen Vorbesitzers. Zahlreiche dieser Einzelbeschreibungen bilden für sich richtige kleinere Abhandlungen, fundiert auf gründlichen historischen Unterlagen. Wenn in einigen wenigen Fragen meines Erachtens der Verfasser mit seinen Folgerungen

[1]) Ernst Philipp Goldschmidt, Gothic and Renaissance Bookbindings exemplified and illustrated from the Author's Collection. London 1928.

wohl etwas zu rasch ist, so bietet sich noch im folgenden Gelegenheit, darüber zu sprechen, oder sie sind tatsächlich so geringfügiger Natur, daß sie hier keine besondere Beachtung verdienen.

Den Einzelbeschreibungen vorauf geht eine geschichtliche Darstellung der Entwicklung des Gebrauchseinbandes von ungefähr 1400 bis 1600.

Goldschmidt knüpft an an die Einzelstempeleinbände des ausgehenden XII. Jahrhunderts, deren Erforschung durch Gottlieb, Birkenmajer u. a. neuerdings in den Vordergrund der Beobachtung gerückt worden ist. Goldschmidt sieht in ihnen Erzeugnisse einiger weniger Werkstätten, natürlich klösterlicher, die für den Vertrieb arbeiteten. Sie wurden dadurch weit verbreitet. Ob nun diese Übung sich das folgende XIII. und XIV. Jahrhundert hindurch lebendig erhalten hat, woran Goldschmidt nicht so recht glaubt, oder ob derartig erhaltene Einbände des XII. Jahrhunderts zu Anfang des XV. Jahrhunderts als Muster oder Vorlagen für das damals neu einsetzende lebhafte Interesse am Buch und damit auch am Bucheinband gedient haben, läßt sich nicht sicher entscheiden, jedenfalls tauchen zu dieser Zeit gleiche und ähnliche Stempel plötzlich wieder in großer Fülle auf. Diese Renaissance bringt Goldschmidt in ausführlicher, geschichtlich weitausholender Begründung in Zusammenhang mit den Reformbestrebungen des XV. Jahrhunderts (Konzil zu Konstanz, Basel), mit der Reform des Mönchslebens: Des Benediktinerordens in Italien (S. Giustina in Padua), in Österreich (Melk), in Deutschland (Bursfeld), der Brüder des gemeinsamen Lebens und der Windesheimer Kongregation u. ä. Besonders die beiden letzten Bewegungen stehen in engem Zusammenhang mit der Geschichte des Buches. „The majority of the existing Mss and early printed books in modern libraries come from these monastic libraries, and owe their survival to the bibliophile activity of the fifteenth-century monks" (S. 12). Vornehmlich süddeutsche Klöster, ferner westdeutsche, holländische und belgische Klöster lassen sich an Hand von Einzelstempeln auf den Deckeln ihrer Bucheinbände aus dem XV. Jahrhundert nachweisen. Wenige Beispiele dagegen haben sich aus Frankreich und England erhalten. Der Schmuck dieser Einbände besteht im wesentlichen aus Abdrücken blindgedruckter Einzelstempel, nach deren mannigfaltiger Anordnung Goldschmidt Einbandtypen für bestimmte Städte und Landschaften herausstellt. Es ist überraschend, wieviel an Einzelfeststellungen der Verfasser in diesem Abschnitt zusammenbringt auf Grund allein seiner eigenen Sammlung von genau zu bestimmenden Einbänden mit Hilfe von Namensstempeln, Spruchbändern und anderen kennzeichnenden Stempeln mit Heiligenfiguren, Handelsmarken u. ä. Hand in Hand damit gehen Ausführungen über die Buchhandelsformen jener Zeit, deren Kenntnis erst zahlreiche Einbandeinzelheiten zu erklären vermag, deren Nichtbeachtung leider so viele Fehler in der bisherigen Bucheinbandforschung hat aufkommen lassen.

Interessant sind die Untersuchungen Goldschmidts über die Verbreitung der

Buchbinderwerkstätten in den Städten Europas. Es stellt sich hierbei die überraschende Tatsache heraus, daß sie sich vornehmlich in den Universitätsstädten finden, die nicht zugleich Sitz der großen Buchdruckoffizinen sind. Letztere finden sich vielmehr in den großen Industriestädten jener Zeit (Augsburg, Frankfurt a. M. u. a.). Goldschmidt dienen diese Feststellungen vor allem dazu, die alte Fabel von den Verlegereinbänden eines Koberger, Aldus Manutius u. a. zu erledigen.

Außerordentlich reichhaltig ist der Abschnitt über die frühen westdeutschen Plattenstempel, der begrüßenswerterweise viel Neues enthält, namentlich für die vlämischen und auch nordfranzösischen Einbände dieser Art. Denn sie sind im Gegensatz zu den späteren deutschen Plattenstempeln weit kunstvoller ausgeführt und sind auch durch die uns überlieferten Namen der Buchbinder besonders interessant. Wir hören von verschiedenen Buchbindern aus Gent und Brügge z. B. Stilistisch lassen sich mehrere Gruppen unter diesen Plattenstempeln unterscheiden, wie die Forschungen von Hulshof u. a. gelehrt haben. Der Abschnitt über die deutschen Rollen und späteren Plattenstempel bringt inhaltlich nichts wesentlich Neues. Es fehlt auch hier nicht in der Sammlung Goldschmidt an ausgezeichneten Einbandbeispielen. Von italienischen Plattenstempeln kennt der Verfasser nur wenige Vertreter, ein Zeichen, wie wenig dieser Einbandschmuck in Italien benutzt worden ist. Vielmehr tritt hier der Kameoband in die Erscheinung. Auch hierauf braucht weniger eingegangen zu werden, da an neuen Tatsachen nicht viel berichtet wird.

Dasselbe gilt für den Abschnitt über den Lederschnittband. Auch diese Technik ist in mehreren ausgezeichneten Beispielen in der Sammlung Goldschmidt vertreten. Ob im übrigen der von dem Berichterstatter auf Nürnberger Lederschnittbänden ermittelte Nürnberger *Buchbinder* Mair wirklich identisch ist mit dem von Husung festgestellten Juden Meir Jafe, wie Goldschmidt es will, lasse ich dahingestellt sein. Die Beweise stehen bisher noch aus. Jedenfalls bleibt auch für Goldschmidts ausgezeichnete Kennerschaft der Buchbinder als Lederschnittkünstler bestehen.

Der eigentliche Renaissanceband wird in weiterem Ausmaß in dem gleich folgenden Werk von Hobson noch näher zu besprechen sein. Aber auch Goldschmidt bringt über diesen Gegenstand eingehende Ausführungen, zumal er in seiner Sammlung ausgezeichnete derartige Einbände besitzt. Größeren Raum nehmen seine Ausführungen über den Ursprung der Goldstempelpressung in Europa ein. Goldschmidt verlegt die augenblicklich nachweisbaren frühesten Spuren der Technik der Goldstempelung nach Neapel um 1480, wohin sie vielleicht aus Spanien gelangt ist. Etwas später sind Florentiner Bände dieser Art aufgetaucht. Die bekannten frühen Goldschmuckbände aus Venedig aber sind orientalische Arbeit, d. h. das Gold ist bei ihnen nicht mit Stempeln eingedrückt, sondern ist

mit einem Pinsel aufgetragen. Frühe Beispiele dieser Art sind z. B. die Ugelheimer Einbände und die sogenannten Dogeneinbände. Über 100 Jahre lang ist diese Arbeitsweise in Venedig von ungefähr 1465 an nachweisbar. Die Geschichte des italienischen Einbandes ist vorläufig noch ziemlich unerforscht. Wir hören mehr von dem, was wir noch nicht wissen. Von Italien lernt Frankreich die neue Schmucktechnik, und hier erlebt nach 1530 der Renaissanceeinband seinen Höhepunkt in Arbeiten für Grolier, Majoli, Franz I. u. a. Mit einem kurzen Ausblick auf den deutschen Renaissanceband (Jakob Krause) schließt dieser Abschnitt.

Unzweifelhaft wird in vielen Fragen dies Goldschmidtsche Werk der Bucheinbandforschung eine tiefe Anregung geben. Die noch auszufüllenden Lücken sind in der Anzeige bereits angedeutet. Neben den Gebrauchsband, wie ihn Goldschmidt vornehmlich berücksichtigt, tritt nun aber auch der Lederschnitteinband, dessen Geschichte zu bekommen, der nächste Wunsch der Bucheinbandforschung ist. Für die Hochrenaissance des französischen und italienischen Einbandes gibt uns das zweite große englische Werk eine Darstellung, dessen Anzeige nun folgen möge.

Das Buch von *Hobson*[1]), etwas älter als das von Goldschmidt, teilt mit diesem all dessen Vorzüge einer kritischen wissenschaftlichen Arbeitsweise, einer außergewöhnlichen Kenntnis und Beherrschung der Materie. Die Darstellung bringt nicht wie bei Goldschmidt eine Beschreibung einer Einbandsammlung, sondern behandelt einen Stoff, der über zahllose Bibliotheken verstreut ist, dem erfolgreich nachzugehen mit Spürsinn und wohl auch Glück gelungen ist. Die Ergebnisse sind zum Teil gänzlich neu und durchschlagend. Das Buch ist in fünf Abschnitte eingeteilt und behandelt den Renaissanceeinband in Frankreich und Italien, wie schon die im Titel vorkommenden Namen es anzeigen.

Der erste Abschnitt geht ein auf eine Gruppe von sogenannten Plaketteneinbänden, von denen Hobson zehn Beispiele aufführt und von denen die meisten sich als zu Groliers Sammlung gehörig unzweifelhaft ausweisen. Die Stempelvergleichung ergibt, daß diese Gruppe von Einbänden aus *einer* Werkstatt stammt, und die Verwendung norditalienischer Plaketten aus dem Anfang des XVI. Jahrhunderts beweist den Ursprung aus einer italienischen Werkstatt. Es kann keineswegs an eine französische Werkstatt für diese Gruppe gedacht werden. Für ihre genauere Datierung sind entscheidend die neuen Erkenntnisse über Groliers Aufenthalt in Italien, für den bisher die alte Biographie von Le Roux leider allzu gläubig benutzt worden ist. Hobson macht sehr wahrscheinlich, daß Grolier bereits 1521 Italien verlassen hat und nie wieder dahin zurückgekehrt ist. Das Jahr 1521 ist so der äußerste terminus ante quem diese Einbände hergestellt sein müssen, wahrscheinlich in einer Mailänder Werkstatt, da diese Stadt zugleich Amtssitz von Grolier war. Die Zugehörigkeit dieser Bände zu Grolier wird nicht

[1]) G. D. Hobson, Maioli, Canevari and Others. London 1926 (Monographs of Bookbinding. Nr. 1).

wie bei den späteren durch die bekannte Namensinschrift oder Motto gekennzeichnet, sondern nur durch handschriftliche Eintragungen.

Der zweite Abschnitt behandelt sogenannte Architektureinbände, von denen Hobson zwölf Stück nachweist. Vier dieser Einbände gehören Grolier, einer dem Majoli. Die vier Grolierbände sind nahe verwandt mit anderen etwas einfacher gehaltenen Einbänden dieses Bibliophilen, so daß sie mit diesen einer gemeinschaftlichen, wahrscheinlich Pariser Werkstatt in den Jahren 1540 bis 1547 entstammen. Der Majoli-Einband in diesem Stil ist ebenfalls französisch, nur etwas jünger. Eine weitere Gruppe von vier Architekturbänden stammt aus den sechziger Jahren und wahrscheinlich aus einer Pariser Werkstatt. Auf die drei letzten Bände im Architekturstil geht Hobson bis auf eine kurze Beschreibung nicht weiter ein.

Das 3. Kapitel des Buches ist wohl das wichtigste und untersucht die Einbände des bisher so rätselhaften und allen Identifizierungsversuchen unzugänglichen Bibliophilen Thomas Majoli, von dem noch Loubier in der letzten Auflage seines „Bucheinbandes" sagen mußte, daß wir nichts von seiner Persönlichkeit wissen. Den Gang der Hobsonschen Untersuchung zu wiederholen, würde zu weit führen. Ich beschränke mich auf die Mitteilung der wertvollen Ergebnisse.

Hobson teilt die 91 ihm bekanntgewordenen Majoli-Einbände, deren französischer Charakter besonders seit Gottlieb feststand, wenn auch der Besitzer wegen seiner Namensform vielfach als Italiener angesprochen worden ist, in sieben Gruppen ein. Diese haben in sich gemeinsame Züge, haben aber untereinander große Verschiedenheiten teils hinsichtlich der Namensform (Tho Maioli, Thomae Majoli, oder Monogramm u. a.), teils in Hinsicht auf das verwendete Motto und schließlich in bezug auf die Art und Weise der Ausschmückung (Bandwerk oder Kartusche oder Goldstaubauftrag u. a.). Bei allen diesen Gruppen vermag Hobson durch genauen Vergleich mit unzweifelhaft französischen Einbänden den Ursprung aus französischen Einbandwerkstätten nachzuweisen. Er zeigt ferner, daß die Majoli-Einbände aus verschiedenen Werkstätten stammen müssen, die sämtlich in Paris gelegen haben müssen.

Nach dieser Untersuchung der Einbände wendet sich Hobson der Persönlichkeit des Thomas Majoli zu. Die von ihm getroffenen allgemeinen Feststellungen konnte er glücklich vereinen mit einem Funde Seymours de Ricci, der gleichzeitig aus Akten einen Mann namens Thomas Mahieu (latinisiert Thomas Majolus) als Privatsekretär der Katharina von Medici nachgewiesen hat für die Jahre 1549 bis 1560, der im Jahre 1572 noch am Leben war, und zwar als Trésorier de France. Wahrscheinlich ist damit des Rätsels Lösung gefunden und das Geheimnis über diesen interessanten Bibliophilen gelüftet. Hobson beschließt seine Ausführungen mit einer Liste der Majoli-Bände, die eine ausführliche Beschreibung zu jedem Bande bringt.

Ohne weiteren inneren Zusammenhang folgt das vierte Kapitel, in dem Hobson sich mit Einbänden aus dem Besitz des Apollonio Filareto beschäftigt. Letzterer ist bekannt als Vertrauter des Papstes Paul III., von dem er 1537 seinem Sohne Peter Luigi Farnese als Privatsekretär beigegeben wurde. Er hat bis 1537 vermutlich hauptsächlich in Rom gelebt und auch danach noch bis 1544, dann hat er mit seinem neuen Herrn in Piacenza gelebt. Nach dessen Ermordung (10. September 1547) bleibt er längere Zeit in der Gewalt der Mörder, von denen er 1550 freigelassen wird. Er kehrt nach Rom zurück, und sein weiteres Leben verschwindet bald in völligem Dunkel. Aus seiner Bibliothek vermag Hobson 9 Einbände nachzuweisen, die in die Jahre 1540 (frühestes Druckjahr) bis 1547 (Ermordung seines Herrn) fallen. Ihre Charakteristika sind ein Lilienstempel (Lilie im Wappen der Farnese), ein Stempel mit einem Paar gefalteter Hände und die Verwendung eines Medaillons im Mittelfeld, nach einer Kamee (aufsteigender Adler) geschnitten. Diese letztere Eigentümlichkeit stellt diese Bände in einen nahen Zusammenhang zu den sogenannten Canevari-Einbänden, mit denen sie noch die Gleichheit einiger anderer Stempel teilen. Beide Einbandfamilien stammen aus der gleichen Werkstatt, wahrscheinlich einer römischen. Durch diesen Zusammenhang gelangt Hobson zu einer Lösung des Rätsels der sogenannten Canevari-Bände, die er im nächsten und letzten Kapitel seines Werkes vorträgt, die äußerst ansprechend anmutet.

Zusammenfassend wiederholt der Verfasser zunächst die älteren Forschungsergebnisse von Fumagalli und Bellucci über die sogenannten Canevari-Einbände, wonach in der Tat diese durch das bekannte Medaillon »Apollo und Pegasus« ausgezeichneten Bände mit Demetrio Canevari, dem Leibarzt Urbans VII. (*1559, †1625) nichts zu tun haben. Dieser Zusammenhang ist erst eine Erfindung des bekannten Fälschers Libri. Wer ist nun ihr wahrer Besitzer? An 106 Einbände hat Hobson zusammengestellt und kommt hinsichtlich ihrer Technik zu folgenden Feststellungen: Die Einbände sind von einem römischen Buchbinder angefertigt, denn es begegnen darin Vorsatzpapiere aus römischen Drucken und die Stempelvergleichung ergibt Übereinstimmung mit unzweifelhaft echten römischen Einbänden. Die Einbände haben alle einen einheitlichen Charakter und sind spätestens um 1550 gefertigt. Das jüngste Druckjahr ist 1546. Die Einbände zeigen schließlich eine auffallende Ähnlichkeit mit denen von Apollonio Filareto, einen Stil, der sonst nicht wieder begegnet. Es ist daher für Hobson eine fast sichere Vermutung, daß als Besitzer für alle diese Bände niemand anders in Frage kommt als der Brotherr Filaretos, d. i. Pier Luigi Farnese. Es soll zum Schluß nicht unterlassen werden, auf die ausgezeichneten, dem Werke beigegebenen Tafeln mit Einbandabbildungen hinzuweisen.

Damit verlassen wir diese beiden großen neuen Einbandpublikationen und wenden uns den kleineren, zumeist nur eine besondere Frage behandelnden Arbeiten

zur Geschichte des Bucheinbandes zu. Sie sind geordnet nach dem Ablauf der Bucheinbandgeschichte. Über einen frühmittelalterlichen Einband, der aus einer Goldschmiedewerkstatt hervorgegangen ist, handelt *A. Goldschmidt*[1]) in kurzer Ausführung. Der Einband umschließt die Wolfenbüttler Handschrift 426 Helmst., ein Evangeliar des X.—XI. Jahrhunderts. Auf dem Vorderdeckel ist eine Elfenbeinplatte mit dem Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes eingelegt. Besonders wertvoll ist der Rückdeckel aus vergoldetem Kupferblech mit getriebenen und gepunzten Ornamenten. Nach Goldschmidt liegt eine sächsische Arbeit des XI. Jahrhunderts vor.

Zu jener Gruppe von Einbänden mit Einzelstempeln vom Ende des XII. Jahrhunderts, die neuerdings durch Gottlieb, Birkenmajer u. a. bekanntgemacht worden sind, gehört ein Einband der Leipziger Universitätsbibliothek, den *Husung*[2]) bekanntmacht. Der Einband enthält eine Handschrift des ehemaligen Benediktinerklosters St. Jakob zu Pegau. Die wenigen historischen Ausführungen über Pegau sind leider ungenau.

Mit einer bestimmten und genau festgelegten klösterlichen Buchbinderwerkstatt beschäftigt sich in kurzen Ausführungen *H. Schreiber*[3]). Es handelt sich um Einbände von Handschriften des XIV.—XV. Jahrhunderts aus der Bibliothek des Mainzer Kartäuserklosters. Wir verdanken Schreiber eine ausführliche und gediegene Monographie zur Geschichte der Bibliothek dieses Klosters, die ebenfalls schon einige Bemerkungen zu Einbänden bringt. In dieser wesentlich kleineren Arbeit stellt Schreiber eine Reihe von Beobachtungen zusammen, die er an Einbänden dieses Klosters gemacht hat. Sie sind sehr interessant und stimmen sehr gut zu dem bereits bekannten Bild mittelalterlicher Klosterbuchbindereien.

Der gleiche Autor liefert gleich zwei weitere Beiträge zu dem unerschöpflichen Thema des *Erfurter Bucheinbandes*. Der erste dieser Beiträge[4]) behandelt zunächst neue Einbände aus der Werkstatt des bekannten U. Frenckel, und zwar einmal drei Einbände dieses Meisters mit seinem Namensstempel, die sich jetzt in der Landesbibliothek zu Dresden befinden. Wir lernen u. a. auch einige neue Stempel kennen. Zum anderen handelt es sich um Einbände, auf denen der Namensstempel fehlt, die aber sonst mit z. T. gleichem Stempelmaterial in sehr verwandter Technik gearbeitet sind, die aber auch von Werkstattnachfolgern Frenckels hergestellt sein könnten. Es sind acht Einbände aus der Landesbibliothek Altenburg und vier Einbände aus der Bibliothek des Franziskanerklosters auf dem Frauenberg

[1]) Adolf Goldschmidt, Ein sächsischer Buchdeckel aus Ottonischer Zeit. Aus: Festschrift zum 60. Geburtstag von Paul Clemen. Düsseldorf 1926. S. 277—280.

[2]) Max Joseph Husung, Aus der Frühzeit des Bucheinbandstempels. In: Zeitschrift für Bücherfreunde. N. F. Jg. 19 (1927) S. 28—33.

[3]) Heinrich Schreiber, Aus einer Mainzer Klosterbuchbinderei. In: Archiv für Buchbinderei. Jg. 28 (1928) S. 13—16.

[4]) Heinrich Schreiber, Beiträge zur Erfurter Einbandforschung. In: Archiv für Buchbinderei. Jg. 27 (1927) S. 2—7 und 13—15.

zu Fulda. Schreiber macht ferner einen der seltenen Einbände des Wolfgang Herolt bekannt, der zum großen Teil mit den Stempeln Frenckels arbeitet, und schließlich einen neuen Einband von Nikolaus von Havelberg; letzterer stammt aus der Bibliothek der Franziskaner auf dem Frauenberg zu Fulda. Weitere Ergänzungen hierzu bietet der zweite Beitrag von *Schreiber*[1]), der u. a. zwei neue auf Bucheinbänden begegnende Namen Jacobus de Loytburen und Heinrich Strack mitteilt.

Über den Erfurter Bucheinband handelt auch ein kleiner Aufsatz von *H. Herbst*[2]). Er sucht an zwei Beispielen nachzuweisen, wie Erfurter Einbände in alle Welt gewandert sind, und wie schwierig es ist, ihnen heute noch nachzukommen. Durch die Besetzung der hessischen Kartause Eppenberg mit Erfurter Mönchen im XV. Jahrhundert erklärt sich das Vorhandensein von Erfurter Bänden in dieser Kartause, die dann nach wechselvoller Wanderung über Northeim, Klus, Helmstedt nach Wolfenbüttel gekommen sind. Einen ähnlichen Weg ist die Bibliothek des Erfurter Kanonikers Johann Weidemann gegangen, dessen Einbände ebenfalls Erfurter Arbeiten sind. Zum Teil wurde diese Bibliothek im Revolutionsjahr 1521 zerstört. Der Rest wurde von Weidemann nach Northeim verschenkt und landete schließlich in der Wolfenbüttler Bibliothek.

Nach Süddeutschland führt uns eine Arbeit über den schon lange bekannten Buchbinder Johann Richenbach von *O. Glauning*[3]), die der Verfasser schon vor Jahren versprochen hatte. Wir erhalten damit eine außerordentlich genau gearbeitete, übersichtlich angelegte und abgerundete Darstellung, die nichts außer acht läßt. Vielleicht gelingen noch neue Funde von Richenbach-Einbänden, das Gesamtbild von dieser Werkstatt werden sie kaum verändern, das uns Glauning von ihr zeichnet. Das Verzeichnis der Arbeiten dieses Buchbinders umfaßt 23 Einbände, von denen sechs genauer beschrieben werden, da sie erst neuerdings gefunden in der älteren Literatur noch nicht beschrieben worden sind. Glauning unterscheidet drei Gruppen von Richenbach-Einbänden, die jede andere Stempel aufweisen, doch aber wiederum durch das Vorkommen einiger Stempel auf allen Einbänden verbunden sind. 53 Stempel, darunter allein sieben Rollen, sind an Hand der Einbände aus der Werkstatt Richenbachs nachgewiesen. Sie werden in guten Abbildungen vorgeführt und genau beschrieben. Ihr Vorkommen auf den einzelnen Bänden wird übersichtlich dargestellt. Zu den Stempeln kommen noch verschiedene mehrlinige Streicheisen und Buchstabenstempel in einer größeren und in einer kleineren Schrift nebst Zahl- und Abkürzungszeichen u. a. Die Auf-

[1]) Heinrich Schreiber, Neue Beiträge zur Erfurter Einbandforschung. In: Archiv für Buchbinderei, Jg. 27 (1927) S. 129—131.
[2]) Hermann Herbst, Wanderungen Erfurter Einbände. In: Archiv für Buchbinderei. Jg. 28 (1928) S. 25—29.
[3]) Otto Glauning, Ein Beitrag zur Kenntnis der Einbände Johann Richenbachs. In: Die Bibliothek und ihre Kleinodien. 1927. S. 95—112.

teilung der Deckelfläche und die Verteilung der Stempel ist aus früheren Publikationen bekannt. Nur auf einige besondere Punkte soll hier noch hingewiesen werden: einmal die schon öfter betonte Tatsache der ersten Verwendung von Rollen, sodann die frühe Übung, falsche Bünde anzubringen, die Glauning bei Richenbach nachweist. Recht interessant ist der Einblick in die Kreise der Auftraggeber, für die Richenbach arbeitete. Es sind zumeist wohlhabende Leute, vielfach Geistliche, aus den Nachbarstädten Gmünd und Ulm und aus Richenbachs Heimat, Geislingen, selbst. Die peinlich saubere und künstlerische Arbeitsweise Richenbachs läßt vermuten, daß wir es mit einem Künstler zu tun haben, dem die Ausübung dieser Kunst zur Befriedigung seiner Neigungen diente, der nicht des Erwerbs wegen arbeitete.

Einen einzelnen Einband aus der Zeit der Herrschaft des Einzelstempels beschreibt *Theele*[1]) in kurzen Ausführungen. Unter den Stempeln, die den Schmuck dieses Einbandes — jetzt im Schnütgen-Museum in Köln befindlich — ausmachen, findet sich auch eine kleine Raute mit einem W. Theele bezieht diese Initiale auf den Namen des Buchbinders und möchte dessen Einbandwerkstatt nach Köln verlegen. Ein ähnlicher, hierher gehörender Einband befindet sich im Britischen Museum zu London.

Einen anderen Einband mit Einzelstempeln, der sich jetzt in Amerika in dem Annmary Brown Memorial zu Providence befindet, beschreibt *Husung*[2]). Er ist dadurch ausgezeichnet, daß sich unter den zum Schmuck des Einbands verwendeten Einzelstempeln auch ein Stempel findet, der ein Porträt widergibt, das dem bekannten Proträtsignet des Druckers Johann von Paderborn ähnelt. Zudem enthält der Einband auch ein Druckwerk aus der Presse dieses Meisters von 1479.

Zur Geschichte der Einbände mit Plattenstempelabdrücken liefert *J. Theele*[3]) einen Beitrag. Er behandelt einige Kölner Einbände, auf denen sogenannte Schrotdruckplatten zur Verwendung gekommen sind. Sie sind aus der Graphik schon länger bekannt, und die Schrotschnitt-Technik ist besonders in Köln ausgeübt worden. Eigentliche Schrotblätter Kölner Provenienz, für die der Metallschnitt in erster Linie bestimmt war, sind in Köln nur ganz wenig erhalten. Es ist daher sehr günstig, daß sich auf Einbänden anscheinend noch einige Proben dieser graphischen Kunst erhalten haben. Theele weist sechs Einbände nach, auf denen fünf verschiedene Darstellungen vorkommen: Christi Auferstehung, die hl. Barbara, die hl. Katharina, der hl. Christophorus und Maria mit dem Kind. Die Arbeiten gehören den ersten Jahrzehnten des XVI. Jahrhunderts an und sind für die Kunstgeschichte weit wertvoller als die Unmenge der späteren deutschen Platten-

[1]) Joseph Theele, Beiträge zur Einbandforschung in Einzelbeschreibungen. III. Ein Kölner Missaleband mit Einzelstempeln. In: Archiv für Buchbinderei Jg. 27 (1927) S. 61—63.

[2]) Max Joseph Husung, Das Porträtsignet des Johann von Paderborn als Bucheinbandstempel. In: Gutenberg-Jahrbuch 1927. S. 252—255.

[3]) Joseph Theele, Schrotdruckplatten auf Kölner Einbänden. Ebenda S. 256—262.

stempel, die nur für den Bucheinband bestimmt waren. Über sie handeln einige der folgenden Arbeiten.

Mit Dresdner Blinddruckbänden dieser Ausführung beschäftigt sich *I. Schunke*[1]). Sie untersucht einige Einbände aus dem Dresdener Hauptstaatsarchiv, die in Blindpressung mit Rollen und Plattenstempeln geschmückt sind. Es handelt sich um Arbeiten von Dresdener Buchbindern wie Brosius Faust, der hinter den Initialen B. F. steckt, oder von Jakob Krause, Kaspar Meuser und dessen Sohn Moritz Meuser sowie von unbekannten Meistern. Diese Gruppen lassen sich nach Stileigentümlichkeiten u. a. gut voneinander scheiden.

Über Wittenberger Buchbinder des XVI. Jahrhunderts liegen mehrere Arbeiten vor. Ich beginne mit meiner Arbeit über den Wittenberger Buchbinder *Thomas Krüger*[2]), in der ich eine Zusammenstellung von Einbänden aus der Werkstatt dieses Meisters und eine Beschreibung der von ihm gebrauchten Stempel versucht habe. Ich konnte u. a. 19 Plattenstempel, die zum Teil signiert sind mit Initialen oder dem ausgeschriebenen Namen, nachweisen. Durch freundliche Zuschriften von vielen Seiten ist mir mittlerweile neues und reiches Material bekannt geworden. Die Absicht des Aufsatzes, vor allem die Aufmerksamkeit einmal auf diese Einbände zu lenken, ist damit erreicht. Krügers Haupttätigkeit fällt in die zweite Hälfte des XVI. Jahrhunderts. Er erweist sich an Hand seiner Einbände als ein sehr geschickter, auch künstlerisch gerichteter Meister, dessen Werke sich wohltuend abheben von der Menge der übrigen Blindpressungsbände seiner Zeit.

Die in diesem Aufsatz getroffenen Feststellungen erhärtet in ihrer Richtigkeit eine jüngere Arbeit von *Glonar*[3]), der sich mit einem Krüger-Einband aus der Studien- (Lyzeal-) Bibliothek in Laibach beschäftigt. Der Einband enthält ein Exemplar der ersten slovenischen Bibelübersetzung von Georg Dalmatin gedruckt in Wittenberg bei Hans Kraffts Erben 1584. Ein Drittel der Gesamtauflage dieser Bibel wurde nach den erhaltenen Rechnungen sogleich in Wittenberg gebunden. Der Auftrag fiel an verschiedene Wittenberger Buchbinder, unter denen sich aber die Krügersche Werkstatt nicht erwähnt findet. Glonar erkennt an dem vorliegenden Einband bereits offene Spuren des Niedergangs der Werkstatt.

Über *Wittenberger Buchbinderwerkstätten* handelt noch ein weiterer Aufsatz des Berichterstatters[4]). Darin werden Einbände und Stempel von Wittenberger Buchbindern beschrieben, deren Namen voll ausgeschrieben auf den Plattenstempeln begegnen. Die Einbände finden sich jetzt in der Wolfenbüttler Bibliothek.

[1]) Ilse Schunke, Dresdener Blinddruckbände. In: Archiv für Buchbinderei. Jg. 27 (1927) S. 113—117.

[2]) Hermann Herbst, Der Wittenberger Buchbinder Thomas Krüger. Stempel und Einbände. In: Zeitschrift für Bücherfreunde. N. F. Jg. 19 (1927) S. 45—60.

[3]) I. A. Glonar, Aus der Werkstatt Thomas Krügers. In: Zeitschrift für Bücherfreunde. N. F. Jg. 20 (1928) S. 35—37.

[4]) Hermann Herbst, Wittenberger Buchbinder des XVI. Jahrhunderts. In: Archiv für Buchbinderei, Jg. 27 (1927) S. 37—42 und 49—54.

Sie stammen aus den Werkstätten von Hans Cantzler, Hans Cistler, von dem erstmalig Erzeugnisse seiner Buchbinderei nachgewiesen werden, von Matthias Junker, von dem ebenfalls noch kein Einband bekannt war, ferner von Georg Kammerberger, Caspar Krafft, Stephan Rabe.

Einen weiteren Cantzler-Band lernen wir schließlich noch aus einem Beitrag von *I. Reinwald*[1]) kennen.

Mit dem Straßburger Buchbinder Philipp Hoffott hatte sich bereits im ersten Band des Jahrbuchs der Einbandkunst Eichler beschäftigt. Er ist weiter Gegenstand eines Aufsatzes von *A. Morgenthaler*[2]). Nach einem Nachweis der bekannten Einbände Hoffotts (Einband der Sammlung Gruel, ein gleicher in Zillisheim, ein ähnlicher in Darmstadt und Graz, alle vier mit Plattenstempeln von Justitia und Lukretia — ich füge hinzu einen Einband in Wolfenbüttel und einen von Westendorp bekanntgemachten in Metz) beschreibt Morgenthaler einen neuen Einband aus seiner eigenen Sammlung (ein ähnliches Beispiel macht auch Goldschmidt jetzt aus seiner Sammlung bekannt). Zwei neue Platten finden sich auf diesem Einband: ein Porträt von Johannes Sturm und eine Darstellung der Geometria. Beide Platten sind mit dem vollen Namen des Buchbinders signiert. Nach urkundlichen Nachrichten aus dem Straßburger Bürgerbuch und den Ratsprotokollen begegnet der Name Philipp Hoffott von 1565 bis 1590. Wenn man die von Eichler publizierten Daten hinzunimmt, dann erhalten wir drei verschiedene Persönlichkeiten dieses Namens, die Morgenthaler nicht genau unterscheidet: 1. ein 1565 bereits verstorbener Ph. Hoffott, dessen Witwe sich in diesem Jahr das Bürgerrecht erkaufte. Er war sergent de ville. Als Buchbinder käme er nicht in Frage. 2. Im gleichen Jahr erwirbt nach Eichler ein Ph. Hoffott das Bürgerrecht in Straßburg. Vermutlich hängen beide Vorgänge zusammen, daß Mutter und ältester Sohn das Bürgerrecht erwarben. Dieser jüngere Ph. Hoffott wird Buchbinder genannt, er scheint es aber nur im Nebenamt gewesen zu sein. 3. Der Philipp Hoffott der Jung von 1590 scheint der Enkel des ersten zu sein, seines Namens der zweite Buchbinder.

Recht wertvoll sind die urkundlichen Nachrichten, die *W. Schellhas*[3]) über die frühe Geschichte der Buchbinderinnung zu Freiberg i. S. zusammenstellt. Die Gründung der Innung fällt in das Jahr 1577. Aber Bücher sind schon lange vorher in Freiberg gebunden worden, und zwar zuerst in den Klöstern der Stadt. Bürgerliche Buchbinder sind erstmalig im Jahre 1512 urkundlich nachweisbar.

[1]) Ignaz Reinwald, Zwei Einbände mit dem Stadtwappen von Wittenberg. In: Archiv für Buchbinderei Jg. 27 (1927) S. 121—123.

[2]) Alphonse Morgenthaler, Notes sur la reliure strassbourgeoise au XVIe siècle particulièrement sur Philippe Hoffott. In: Archives alsaciennes d'histoire d'art. Jg. 5 (1926) S. 79—93.

[3]) Walter Schellhas, Die Entstehung der Freiberger Buchbinder-Innung. In: Mitteilungen des Freiberger Altertumsvereins. Heft 57 (1927) S. 9—24.
— Zur Vor- und Frühgeschichte der Freiberger Buchbinder-Innung. In: Archiv für Buchbinderei. Jg. 27 (1927) S. 85—91.

Zahlreiche Namen macht Schellhas bekannt, darunter auch die der sechs Gründer der Innung. Die Behandlung der frühen Freiberger Einbände behält der Verfasser einer anderen Arbeit vor.

Es folgen die Arbeiten zur Geschichte des Lederschnittbandes. Als Nachtrag zu seinem großen Werk macht *M. Bollert*[1]) einen weiteren Lederschnittband aus dem XIV. Jahrhundert bekannt. Er enthält eine Handschrift des XIV. Jahrhunderts und befindet sich in dem Benediktinerstift Göttweig. Da die Provenienz der Handschrift unbekannt ist, läßt sich auch über die Buchbinderwerkstatt nichts aussagen. Den Schmuckmotiven nach ist Bollert geneigt, den Band in näheren Zusammenhang zu bringen mit einer Gruppe norddeutscher Einbände, die er in seinem großen Werk ausführlich beschreibt. Es sind u. a. der Nürnberger Einband aus Hildesheim und der Einband aus dem Kestner-Museum in Hannover. Aber auch mit einer böhmischen Gruppe von Einbänden läßt sich mit Bollert eine gewisse Verwandtschaft erkennen. Einstweilen bleiben diese Fragen noch ganz ungelöst, zumal Bollerts großes Werk in seinen Ausführungen in einer eingehenden Besprechung von *Th. Gottlieb*[2]) gewisse Einschränkungen erfahren hat. Die zeitliche Verlegung einiger Bände in das XIV. Jahrhundert ist schon Bollert nicht als gesichert erschienen. Wenn er bei dem Einband zu Albertus Magnus (Tafel 22) noch schwankt, so entscheidet sich Gottlieb in diesem Fall ganz bestimmt für Zuweisung in das XV. Jahrhundert. Für Gottlieb ist aber die Zugehörigkeit zum XV. Jahrhundert noch für weitere Bände sicher, wie Einband Nr. 1 in Berlin aus Gründen, die sich aus einbandtechnischen Einzelheiten ergeben, und der Einband aus Plock (Tafel 15). Auch der Nürnberger Einband aus Hildesheim (Tafel 23/24) ist für das XIV. Jahrhundert sehr verdächtig, ebenso dürfte der Erfurter Einband (Tafel 29/30) nach den Schmuckformen jünger sein. Es bietet kaum ein Gebiet in der Geschichte des Bucheinbandes soviel Schwierigkeiten wie gerade der Lederschnitt und besonders dessen Frühgeschichte. Günstiger und etwas übersichtlicher liegen schon die Verhältnisse für das XV. Jahrhundert, vor allem für dessen zweite Hälfte. Hierzu bringt *Husung*[3]) einen kleinen Beitrag als Nachtrag zu seinem Aufsatz über den jüdischen Lederschnittband. Aus der Umschrift auf den Einband zu dem Münchener Pentateuch liest er den Namen des jüdischen Lederschnittkünstlers Meïr Jafe heraus, der für das Jahr 1468 urkundlich in Nürnberg nachweisbar ist.

Eine größere Anzahl von Lederschnittbänden aus der Werkstatt des Nürnberger Buchbinders Mair hat der Berichterstatter[4]) selbst in einem Aufsatz der

[1]) Martin Bollert, Ein neuer Lederschnittband aus dem XIV. Jahrhundert. In: Die Bibliothek und ihre Kleinodien. Leipzig 1927. S. 80–82.

[2]) In Göttingische gelehrte Anzeigen. Jg. 189 (1927) S. 337–346.

[3]) Max Joseph Husung in den Soncino-Blättern. 1926. S. 197–198.

[4]) Hermann Herbst, Nürnberger Lederschnittbände. In: Die Bibliothek und ihre Kleinodien. Leipzig 1927. S. 83–94.

schon erwähnten Festschrift der Leipziger Stadtbibliothek behandelt. Es sind im ganzen elf Bände, von denen sich allein sieben in der Wolfenbüttler Bibliothek befinden. Freundliche Benachrichtigung von mancher Seite hat inzwischen die Zahl der hierher gehörigen Bände noch erhöht. Das Vorkommen gleicher Einzelstempel bringt die Bände in einen nahen Zusammenhang, und die gleichartige Behandlung verrät ihre Herkunft aus *einer* Einbandwerkstatt. Sie sind zumeist angefertigt für Nürnberger Patrizierfamilien bzw. für fränkische Adelsgeschlechter, und zwar in einer Nürnberger Werkstatt aus den 70er und 80er Jahren des XV. Jahrhunderts. Auch der Name des Buchbinders ist uns auf einem Einzelstempel überliefert, eine Sitte die gleichzeitig zu Erfurt und anderswo vielfach belegt ist. Der Name dieses Buchbinders, den wir so als Lederschnittkünstler kennenlernen, ist Mair. Seine Technik ist aus seinen Einbänden klar ersichtlich, sein Stempelvorrat ist leicht von ihnen abzulesen.

Nicht streng hierher gehörig und mehr als ein Kuriosum anzusehen ist der Einband mit darauf angebrachter Ledertapete, den *Husung*[1]) bekanntgemacht hat.

Eine Reihe weiterer Arbeiten behandeln einzelne Fragen aus der Geschichte des Renaissanceeinbandes. Ein Aufsatz von *H. Herbst*[2]) untersucht einen Corvineinband, der sich jetzt in der Wolfenbüttler Bibliothek befindet, und kommt zu dem Ergebnis, daß zu diesem Einband die Innenfläche eines älteren persischen Einbandes verarbeitet worden ist. Ein kleiner Beitrag von *W. Schmidt-Ewald*[3]) orientiert kurz über den Ebeleben-Einband der Gothaer Bibliothek. Zwei sehr hübsche Beiträge von *I. Schunke*[4]) werfen neues Licht auf Deutschlands bedeutendsten Renaissancebuchbinder. Die erste dieser Arbeiten untersucht das Stempelmaterial dieses Meisters, soweit es auf seinen Goldpressungsbänden verwendet wird und nur soweit die Stempel bildliche Szenen widergeben. Krause verwendet solche Stempel nur spärlich, da er ornamentalen Schmuck vorzieht. Schunke vermag nur sechs solcher Stempel nachzuweisen: Das Brustbild des Kurfürsten August in einem Kreisrund; dieser Stempel ist gleichzeitig als Supralibros verwendet; ferner ein Kruzifix- und ein Melusinestempel. Dazu kommen an bisher unbekannten Stempeln zwei Platten mit dem Christus am Kreuz und der Auferstehung Christi und eine Rolle mit Putten. Alle drei Stempel sind mit den Initialen J. Krauses signiert. Schunke verfolgt ausführlich die Verbreitung dieser sechs figürlichen Stempel auf Krausebänden, geht den Motiven dieser Stempel nach, ihren Vorlagen. Die Ergebnisse sind für Krauses Arbeitsweise sehr

---

[1]) Max Joseph Husung, Ledertapete als Buchdeckelbezug im XV. Jahrhundert. In: Archiv für Buchbinderei. Jg. 27 (1927) S. 119–120.

[2]) Hermann Herbst, Eine Corvinhandschrift der Bibliothek zu Wolfenbüttel. In: Zeitschrift für Bücherfreunde. N. F. Jg. 19 (1927) S. 96–100.

[3]) Walter Schmidt-Ewald, Der Gothaer Ebeleben-Einband. Ebenda S. 78.

[4]) Ilse Schunke, Das figürliche Schmuckmaterial Jakob Krauses auf seinen vergoldeten Einbänden. In: Archiv für Buchbinderei Jg. 27 (1927) S. 75–82. Diess.: Zur Geschichte des deutschen Renaissance-Einbandes. Ebenda, Jg. 28 (1928) S. 37–41.

aufschlußreich. Die neue Rolle z. B. hat zwei verschiedene Initialenpaare, neben J. K. noch J. W. Vermutlich gehen diese letzteren auf den älteren Dresdener Meister Jakob Weidlich zurück, so daß diesen nach Schunke eine Werkstattgemeinschaft vielleicht mit Jakob Krause zu Anfang seiner Tätigkeit in Dresden verbindet.

Um J. Krause und um Beziehungen zu ihm handelt es sich auch in der zweiten Arbeit von I. Schunke. Die Verfasserin beschreibt darin einen ausgezeichnet ausgeführten, mit reicher Vergoldung und Bemalung geschmückten Einband des Würzburger Buchbinders Gregor Schenck, der sich jetzt in der Ratsschulbibliothek in Zwickau befindet. Über Schenck und sein Leben sind wir schon zuvor durch die Untersuchungen von Haebler und Endres unterrichtet worden. Schunke macht nun erstmals einen sicher bezeugten Einband aus seiner Werkstatt bekannt, der auf den ersten Blick stark an Arbeiten von J. Krause erinnert, und geht vor allem näher auf die Frage ein, ob und welche Beziehungen zwischen Schenck und Krause bestanden haben. Die Möglichkeit, daß es zwischen beiden Berührungspunkte gegeben hat, liegt nahe, sie läßt sich aber nicht beweisen. Krause hat zu einer Zeit in Zwickau gelernt, als Schenck dort als Meister lebte. Es ist aber auch möglich, daß Schenck erst spät unter dem Einfluß des berühmt gewordenen Krause die neuen Goldschmucktechniken gelernt hat. Am ansprechendsten aber ist meines Erachtens die letzte Erklärung von Schunke, daß keinerlei direkte Beeinflussung stattgefunden hat, daß sich vielmehr die gewisse Ähnlichkeit in dem Werk beider Meister ganz einfach erklärt aus den allgemeinen künstlerischen Tendenzen der Zeit. Beide Arbeiten erweisen erneut, wie viel noch an einem Gesamtbild der Persönlichkeit und dem Schaffen J. Krauses fehlt.

Aus der Zwickauer Ratsbibliothek stammt auch ein anderer Einband, den *O. Clemen*[1]) bekanntmacht. Er enthält einen Druck von 1574 und ist sicherlich im gleichen Jahr gebunden. Der Einband besteht aus rotem Samt. Auf jedem Deckel ist der Abdruck eines Plattenstempels, des großen kursächsischen Wappens. Die gleiche Platte verwendet auch J. Krause, doch bezweifelt Clemen mit guten Gründen, daß dieser Einband von Krause herrührt.

Für die folgenden Jahrhunderte sind nur wenige Arbeiten hier aufzuführen. *R. Sillib*[2]) veröffentlicht einen italienischen Einband des XVII. Jahrhunderts in Goldpressung mit dem Wappen der sizilischen Grafen Moncada. Auf eine besondere Gruppe von Einbänden des XVII. und XVIII. Jahrhunderts richtet M. *J. Husung*[3]) die Aufmerksamkeit, auf die Preis- oder Prämienbände. Sie tragen als Hauptschmuck zumeist ein Wappen, das auf den Stifter geht.

---

[1]) Otto Clemen, Ein Dresdner Einband von 1574. In: Gutenberg-Jahrbuch 1927. S. 263–265.

[2]) Rudolf Sillib, Ein Einband der Grafen Moncada y Aragon. In: Archiv für Buchbinderei. Jg. 28 (1928) S. 1–2.

[3]) Max Joseph Husung, Über Preis- oder Prämienbände und deren Einband. Ebenda. Jg. 27 (1927) S. 25–27.

Mit einer höchst eigenartigen Buchbinderpersönlichkeit des XVII. Jahrhunderts macht *H. Loubier*[1] bekannt. Es ist der Ulmer Buchbinder und Stempelschneider Mathäus Vogt, den wir als Schriftsteller kennenlernen. Das von ihm verfaßte Opus ist ein Musterbuch für Buchbinder, wie der Schnitt mit Stempeln zu zieren ist, von dem Loubier nur zwei Exemplare nachweisen kann, je eines von der ersten und zweiten Auflage. Das von Vogt geübte Schmuckverfahren hat er nicht gerade erfunden, aber es war für seine Zeit doch neuartig und nicht üblich. Einbände von Vogt sind bis jetzt noch nicht bekannt geworden. Er hat bis 1670 in Ulm gelebt und ist in diesem Jahr daselbst verstorben.

In die jüngste Zeit führt eine Betrachtung von *E. Collin*[2]) über die „neue Sachlichkeit" in der deutschen Kunstbuchbinderei, deren Hauptvertreter Collin in Otto Dorfner, Weimar und Otto Pfaff, Halle sieht. Für das verpönte Ornament im alten Sinn gelangt bei den neueren Schöpfungen Dorfners der Titel zur alleinigen Wirkung in Verbindung mit der geraden Linie. Ähnlich liegt es bei Pfaff, der darüber hinaus oft nur das Material des Einbandes wirken läßt.

Eine kurze Übersicht über die moderne europäische Bucheinbandkunst der Gegenwart gibt *J. Zeitler*[3]) nach den Beständen der internationalen Buchkunst-Ausstellung in Leipzig. Die Besprechung, die besonders auch die deutsche Einbandkunst berücksichtigt, ist sicher in vielen Ausführungen zu stark zugespitzt und oft anfechtbar. Das gleiche gilt von einer anderen Arbeit Zeitlers[4]), die sich Kultur des Bucheinbandes nennt. Sie bringt einbandästhetische Erörterungen, sucht allgemeine Typen von Dekorationsweisen herauszustellen, verknüpft damit ausgesuchte historische Ausführungen, die leider recht schwach sind. Zuletzt ist noch auf zwei umfängliche Kataloge, einmal des Antiquariats *J. Baer*[5]) in Frankfurt a. M., zum anderen des Antiquariats E. Ph. Goldschmidt[6]) in London aufmerksam zu machen, die Bucheinbände enthalten.

Aus dem Gebiet der Literatur zur Bucheinbandtechnik führe ich hier nur weniges an. In 2. Auflage erschien die Schrift von *P. Kersten*[7]) über das Färben und Marmorieren von Leder. Sie zerfällt in drei Abschnitte. Zuerst werden die Farben behandelt. Nach Mitteilung einiger alter Rezepte zur Farbenherstellung kommt der Verfasser auf die modernen lichtechten Anilin-Leder- und -Papierfarben zu spre-

[1]) Hans Loubier, Ein altes Musterbuch für Buchbinder. In: Von Büchern und Menschen. Festschrift für F. von Zobeltitz. 1927. S. 369—375.

[2]) Ernst Collin, Die „neue Sachlichkeit" in der deutschen Kunstbuchbinderei der Gegenwart. In: Gutenberg-Jahrbuch 1927. S. 266—270.

[3]) Julius Zeitler, Die Bucheinbandkunst auf der internationalen Buchkunst-Ausstellung Leipzig 1927. In: Archiv für Buchgewerbe und Gebrauchsgraphik. Jg. 64 (1927) S. 679—690. Die gleichen Ausführungen z. T. in: Archiv für Buchbinderei. Jg. 27 (1927) S. 99—106.

[4]) In: 75 Jahre Gebr. Hoffmann Großbuchbinderei. Eine Jubiläumsgabe. Leipzig 1927.

[5]) Bucheinbände. Katalog 740. Joseph Baer & Co., Frankfurt a. M. 1927.

[6]) Catalogue XIV. Rare and Valuable Books ... offered ... by E. Ph. Goldschmidt. London.

[7]) Paul Kersten, Das Färben und Marmorieren von Leder und die Lichtbeständigkeit der früheren und jetzigen Lederfärbemittel. 2. Aufl. 1927.

chen. Der zweite Abschnitt beschreibt die Technik des Färbens und Marmorierens. Der Verfasser kann hier aus einer reichen Erfahrung mitteilen. Im dritten Abschnitt werden genaue Rezepte zu den Beizmitteln gegeben.

Ein Schriftchen von *P. Adam*[1]) hat das Restaurieren alter Bücher, besonders alter Einbände zum Gegenstande. Grundsatz aller Restaurierungsarbeit soll sein: Wiederherstellen und Erhalten. An solche Arbeiten aber kann sich nur der wagen, der über die Technik der alten Meister genau Bescheid weiß. Darum bringt Adam zuerst theoretische Ausführungen über Heftung, Bünde, Kapitale usw. Reiche Erfahrung und viel Wissen ist in diesen Abschnitten niedergelegt, für die jeder Bücherfreund dankbar sein sollte. Hierauf folgen die praktischen Erörterungen für den Einbandrestaurator.

In sehr veränderter Gestalt erscheint in zweiter Auflage das Buch von *H. Pralle*[2]) über den Lederschnitt. In einer Einleitung werden bescheidene Ausführungen zur Geschichte des Lederschnittes gegeben, die nicht allzu kritisch angesehen werden dürfen. Wertvoll dagegen sind die Abschnitte, in denen der Praktiker über die Technik des Lederschnittes und über die einzelnen Vorgänge bei dieser Art Buchschmuck handelt.

[1]) Paul Adam, Das Restaurieren alter Bücher. Halle 1927.
[2]) Heinrich Pralle, Der Lederschnitt, eine Werkkunst des Buchbinders. 2. Aufl. Halle 1927.

DRUCK VON
POESCHEL & TREPTE IN LEIPZIG
DIE AUTOTYPIEN VON DER GRAPHISCHEN
KUNSTANSTALT KÖRNER & SOHN IN LEIPZIG
PAPIER VON DER FIRMA BERTH. SIEGISMUND
IN LEIPZIG * UMSCHLAGENTWURF VON
OTTO PFAFF IN HALLE A. S.

*